STUDI

DI

LETTERATURE STRANIERE

DI

B. ZUMBINI

Seconda edizione fiorentina

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER
—
1907

STUDI

DI

LETTERATURE STRANIERE

DI

B. ZUMBINI

Seconda edizione fiorentina

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

1907

ALLA

SANTA MEMORIA

DI

MIA MADRE

Volevo scrivere, e anzi avevo già scritto in parte, una prefazione, per dire parecchie cose che mi parevano molto adatte a conciliarmi la pazienza e persino il favore di quei pochi che si fossero accinti alla eroica impresa di leggere questo mio libro; ma mi ricordai a tempo che le cose appunto che in simili occasioni gli autori credono più necessarie a dire, sono quelle a cui i lettori meno badano, o di cui non vogliono saper nulla a dirittura: curiosa contradizione che durerà forse fin che nuovi libri vengano al mondo. Rinunzio dunque al mio gran discorso preliminare, e starò contento a due sole avvertenze.

La prima è che questo volume, pur contenendo studi quasi tutti già pubblicati in vari tempi, può considerarsi come nuovo in gran parte; perchè tali studi

sono stati ora da me quali interamente rifatti e quali notevolmente ampliati. Quello, in particolare, sul « Nathan der Weise », di un brevissimo cenno che era quando fu stampato la prima volta, è qui divenuto un ampio saggio, dove ho tentato di trattare gli elementi più notevoli dell'opera lessinghiana e illustrarne così le fonti, come le qualità drammatiche. Oltre poi a cotesti scritti più o meno ampliati, ce n'è uno del tutto inedito sulla « Badia di Thélème », il quale fa parte di un lungo lavoro che sarà pubblicato fra non molto.

Eccomi ora alla seconda avvertenza. Forse potrei dimostrare che i miei principii estetici e i modi d'intendere le bellezze dell'arte non sono sostanzialmente diversi dagli uni agli altri dei presenti scritti. Riconosco però in questi le molte differenze che procedono dalla diversa maniera onde talvolta gli stessi principii furono in vari tempi applicati. Ma non ho voluto, nè del resto mi sarebbe stato agevole, ridurre a perfetta unità coteste applicazioni e interpretazioni, più o meno discordanti fra loro. Chi mai, dopo venti

anni, o più, da che abbia cominciato a scrivere, potrebbe vantarsi di non aver mai mutato nè i suoi criteri nè la maniera di recarli ad atto? E sarebbe poi bello un tal vanto?

In ogni modo, per ottenere una compiuta unità anche nell'applicazione degli stessi principii, avrei dovuto innanzi tutto quasi disfare alcune parti dei saggi sul Bunyan e sul Milton, dove l'audacia giovanile mi sembra ora un po' soverchia. Ma io volevo perdonare a questi due saggi la felice colpa della giovinezza, anche per alcune ragioni particolari. Essi avevano avuto maggior fortuna che non meritassero nella stessa Inghilterra; e poi mi facevano continuo ricordo di cose ora morte, ma per me tanto più care e sante, quanto più gli anni incalzano e la vita si disabbellisce al mio sguardo: mi ricordavano segnatamente quel nome a cui furono intitolati quando la prima volta vennero alla luce, e che ora ho scritto di nuovo in fronte a questo volume.

Portici, 9 aprile 1893.

B. Zumbini.

Pubblicando nel 1893, in Firenze, questi scritti, già quasi tutti stampati prima parecchie volte, io non potevo sperare che sarebbe loro toccata la fortuna di una seconda edizione fiorentina. Ora, poichè il pubblico ha così voluto continuarmi la sua preziosa benevolenza, tanto più me ne sento onorato, in quanto io non ho mai saputo adoprare quei modi, nè mai procurarmi quegli aiuti onde non pochi di coloro che scrivono per le stampe, riescono a richiamare sopra se stessi l'attenzione della gente.

Dovendo dunque pubblicarli ancor una volta, io mi sono indotto a rivedere questi saggi con la diligenza che potevo maggiore. In quello sul Milton, avvertitone cortesemente da alcuni amici, già sentivo il dovere di correggere un errore di fatto in cui ero caduto. Poi quel saggio medesimo e l'altro, suo gemello, intorno

al Bunyan (proprio i due saggi che, come dissi nel proemio all'edizione precedente, non avrei voluto più toccare), per effetto dei miei nuovi studi sulla poesia puritana, ho non pure modificati in più luoghi, ma anche accresciuti di nuove note e di appendici.

Valgami presso il pubblico, in mancanza di grandi meriti letterari, la fede, che ben pochi hanno così viva come la ho io, nella sua spontanea benevolenza per coloro che gliene sembrano degni.

Portici, 14 dicembre 1906.

B. Zumbini.

DUE POEMI INGLESI DEL SECOLO XVII

PARTE PRIMA

Il "Viaggio del Pellegrino" di G. Bunyan.

Quand'ebbi letto il « Viaggio del Pellegrino » di Giovanni Bunyan, [1]) compresi i grandi elogi che ne avevano fatto i critici moderni e la sua straordinaria popolarità in Inghilterra. Poi, per gustarlo meglio, volli conoscere quei costumi puritani, di cui esso è una mirabile interpretazione fantastica; e lo studio mi fu cagione di gran diletto, perchè tutto il Puritanismo è una storia di cose egregie che fanno esultare chiunque senta il bisogno di trovar quante più tracce di virtù è possibile nella vita umana. Naturalmente il poema del Bunyan mi tirò a studiare anche quello

---

1) *The Pilgrim's Progress* etc., by JOHN BUNYAN, Leipzig, Tauchnitz, 1855.

del Milton, cui è legato dalla più stretta parentela. Or di cotesti poemi intendo tener qui discorso. Conosco ciò che ne hanno scritto il Macaulay, il Taine ed altri critici sommi; tuttavia parmi che si possa fare qualche osservazione nuova intorno alle particolari qualità delle due opere, e in ispecie sul famoso protagonista del « Paradiso Perduto ». Spero poi di poter evitare in qualche modo il difetto, così frequente in coloro che scrivono per la stampa, di dare, e talvolta in buona fede, come spuntate pur allora dal proprio cervello, idee già venute al mondo prima che ci nascessero essi medesimi.

I.

Il Bunyan e il Milton vissero ai tempi più gloriosi del Puritanismo; anzi la vita del primo (nato nel 1628 e morto nel 1688) ha i suoi termini appunto tra i due grandi avvenimenti della « Petizione di Diritto » e della « Dichiarazione di Diritti », cioè tra il principio e la fine di quella epopea meravigliosa ch'è la storia dei Puritani, la quale non s'intende appieno, se prima non si dia un'occhiata ai fatti un po' più remoti.

Due ordini di nuove idee agitavano l'Inghilterra nel principio del secolo XVI. Il primo, della « Nuova Dottrina », procedeva da quel Rinascimento che, cominciato in Italia molto tempo innanzi, s'era andato propagando colà fin dalla seconda metà del secolo XV. Non pochi insigni Inglesi, educati nel Continente e in ispecie nella patria nostra, portarono nel loro paese quella dottrina dell'antichità e quell'amore ai modelli classici, ch'erano tanta parte della civiltà nuova. Ma se da noi il classicismo aveva finito con impaganire la letteratura, l'arte e persino la coscienza, in Inghilterra e in Germania rifece il senso critico più che l'artistico, e da principio, non che diminuire la fede religiosa, suscitò negli animi il bisogno di rinvigorirla, sceverandola dai molti errori onde la superstizione e l'ignoranza l'avevano deturpata.

Presso gl'Inglesi segnatamente quel bisogno di rinnovare si estendeva a tutte le parti della vita contemporanea: alle leggi, ai costumi, alle lettere e in ispecie alle scuole. Il Colet si adoprava ad affinare gli spiriti umani, fondando scuole classiche, dove, alta sulla sedia del maestro, si vedesse l'immagine di Gesù bambino; il che nella mente dell'insigne grecista significava il connubio dell'an-

tica sapienza con la dottrina cristiana, della civiltà e della bellezza con la verità immortale. Erasmo poi sentiva la necessità di presentare al mondo la persona di Cristo come un ideale in cui si avessero a specchiare le corrotte generazioni umane. Il loro cristianesimo, con pochi dommi e non aderente in modo assoluto a nessuna chiesa, si faceva bello della cultura classica, e propugnava riforme principalmente civili. Ma nessuno caldeggiò tante riforme in tutte le parti della vita, quante Tommaso Moro che nella sua « Utopia » mostrò di comprendere mirabilmente i bisogni dell'uomo nuovo, e propose molti di quei rimedi che poi di mano in mano dovevano essere recati ad atto nei tempi posteriori.

Il secondo ordine d'idee, a cui accennavo poco fa, è quello che, derivato dalla Riforma, trovava i tempi più maturi che non fossero due secoli innanzi, quando il Wyclif tentò indarno di scuotere il giogo di Roma e rinnovare il cristianesimo. Sebbene con maggiori difficoltà che nella Germania, pure il nuovo movimento religioso si propagava rapido tra gl'Inglesi; ed è di somma importanza il notare come gli ostacoli venissero sovente dai cultori più insigni della « Nuova Dottrina ». Parrebbe che gli antesignani dei due movi-

menti dovessero intendersi fra loro e considerarsi come consorti nell' audace impresa di rinnovare il mondo; ma il vero è che ai riformatori d' Inghilterra sembravano grette astrazioni teologiche le idee di Lutero, e a questo non altro che eresie quella libertà di esame e quell' amor dell' antica sapienza, che erano così propri dei primi. Negando alla ragione umana, offesa dal peccato originale, la capacità di trovare da sè il vero, il monaco tedesco sostituiva ai dommi antichi un ordine di dottrine non meno indiscutibili; laddove Erasmo, il Colet e sopra tutti il Moro sostenevano con maggiore o minor consapevolezza i diritti immortali della coscienza e del pensiero.

Tutta la storia inglese di circa due secoli consiste appunto nella varia vicenda di quelle idee nuove. Al primo periodo della lotta successe ben presto quello della concordia; perchè fin dal tempo di Enrico VIII, viventi ancora, o morti da poco, Lutero e i filosofi inglesi, furono recate ad atto parecchie idee dell' uno e degli altri: si fece lo Scisma, ed ebbero valore e titolo di legge parecchi concetti della « Nuova Dottrina ». Parrebbe che le idee fossero più forti dei loro propugnatori, e, quasi a dispetto dei medesimi, sentissero la comune parentela e il bisogno di concordia per com-

battere insieme contro la vita antica. Di fatti, quantunque Enrico VIII mirasse principalmente a ridurre tutti i poteri nelle sue mani, e sotto il ministro Cromwell ci fosse stato finanche un periodo che si direbbe di terrore, così che l'ultimo effetto di quel regno pareva dovess'essere la rovina di ogni libertà; pure furono tanti i nuovi ordini introdotti nello stato e nella chiesa, che ne divenne inevitabile quella più larga riforma compiutasi poco appresso, al tempo di Eduardo. È vero che tale riforma parve insufficiente a quella parte del clero, che, rigettando l'autorità della Chiesa episcopale e non accettando altre norme che le sole derivate immediatamente dalla parola di Dio, fu detta dei Puritani; tuttavia, nonostante lo scisma interno, il Protestantismo vinse sotto Eduardo, resistette poi alle persecuzioni di Maria, e all'ultimo trionfò per sempre con Elisabetta.

Or appunto al tempo di questa seconda regina, le dottrine dei filosofi inglesi e quelle della Riforma compirono la loro unione e produssero effetti meravigliosi. La libertà di coscienza aiutava il pensiero nazionale ad arricchirsi di tutta la cultura antica e moderna e a trasformarla, spirandovi l'alito potente di una vita nuova. È veramente bello il fermarsi

a studiare il regno di Elisabetta. Bello il vedere un popol nuovo vincere il più forte monarca di Europa, grandeggiare nelle varie operosità della vita; e i sommi ingegni di esso popolo cercar tutte le vie della scienza, trarre ispirazioni dalla poesia italiana, rendere questa poesia nella loro lingua nazionale, superare in alcune forme di arte le maggiori creazioni fantastiche di ogni tempo, e travagliarsi intorno ai problemi delle « cose invisibili ». Così il pensiero inglese, procedendo sempre più libero e audace, finiva coll'avversare quella fede a cui era stato amico fino allora. Ma frattanto si preparava la reazione religiosa; la quale dopo non molto tempo trionfò alla sua volta, fondando il regno della Bibbia. Non mai alcun paese mutò così profondamente, come fece l'Inghilterra tra l'ultimo terzo del secolo XVI e il primo del XVII; nel quale intervallo disparve il regno, così ricco e vario, di Elisabetta, e venne quello, rigido e uniforme, dei Puritani.

Guardiamo cotesto secondo regno più da presso, giovando ciò sommamente al nostro fine, ch'è d'intendere, per quanto ci riesca, i due poemi tolti a soggetto del presente discorso. Quella parte del clero protestante, chiamata dei Puritani, del cui scisma accennai l'ori-

gine, era venuta sempre più crescendo di numero e di forza; tanto che, al tempo di cui quí si parla, prevaleva su tutte le altre. Per opera sua, la Bibbia, letta oramai nella lingua nazionale, era l'unico libro del popolo. Accanto ai focolari domestici, nelle officine e nelle campagne non altro si cercava che la parola di Dio; e coloro che la interpretavano nelle chiese, erano ascoltati attentamente da turbe immense. È oggi appena credibile quali effetti facesse quella parola in un popolo ancora incolto e non corrotto. Uomini e donne d'ogni condizione ne trassero norme per tutti gli atti della vita; e le stesse immagini e sentenze bibliche avevano così continuamente in bocca, che può dirsi non ragionassero mai di altro che delle cose divine. Certo, anche nella Germania la Bibbia, sottratta all'interpretazione tradizionale, e liberamente intesa da ognuno secondo la propria coscienza, era parsa come una seconda rivelazione, e aveva generato una quantità inesauribile di pensieri e affetti nuovi.

Ma i Puritani n'ebbero impressioni anche più gagliarde: si direbbe che s'immaginassero di avere udito coi propri orecchi Mosè promulgare i precetti del Decalogo in mezzo a lampi e tuoni, e il Redentore annunziar la buona Novella che sostituiva l'opera della

Grazia a quella della Legge. Si credettero quasi un nuovo popolo ebreo, prescelto da Dio a custodire la sua dottrina e a combattere coloro che ubbidivano a Satana, il quale faceva le sue arti nel mondo sotto le forme del Papato, della Chiesa anglicana e della potestà regia, strette fra loro per ragioni mondane.

Pensavano che Satana si nascondesse in tanti altri istituti del viver civile, tollerati almeno dagli altri protestanti e dai cristiani in generale, ma abominevoli per essi Puritani: abominevoli dunque le opere di arte, che parlassero troppo ai sensi, le feste, gli spettacoli di ogni natura, tutto ciò in somma che potesse distogliere l'animo dal meditare le cose celesti e la solennità dei nostri destini. Il mondo conteneva poco di divino e molto d'infernale; doveva perciò il nuovo popolo eletto combattere insieme la podestà episcopale e la regia, amendue avverse alla libertà religiosa e civile, e propagare sulla terra il regno di Dio. Per comprendere il Puritanismo bisogna che non gli s'imputino gli eccessi e le follie di tanti seguaci stolti e fanatici; e che invece si badi alle sue qualità essenziali e a coloro che nel suo nome fecero cose grandi, così dai pulpiti, come nel governo dello Stato e sui campi di battaglia.

Forse presso niun popolo l'eloquenza sacra potè tanto, quanto presso l'inglese. Gli oratori sacri italiani furono per lo più retori, senza ispirazione nè ardore interno; i francesi, tra cui alcuni sommi, vissero in tempo che la corruzione della Corte, scandolezzando il popolo, seminava fin d'allora i germi della grande rivoluzione. I Puritani, al contrario, ardenti come gli apostoli, parlavano a un popolo incorrotto; predicavano senza brama di gloria nè di guadagni, senza pretensione di scienza o d'arte profana, ma solo perchè la fede, viva già negli uditori, divenisse fiamma e li facesse capaci di ogni virtù, di ogni ardimento in pro della causa unica della libertà e della religione. Credo che anche la storia del martirologio puritano non abbia l'eguale nei tempi moderni, sì per durata e sì per qualità e quantità di vittime. Nella storia inglese è chiamato dei Martiri il solo tempo di Maria; pure si potrebbe chiamar così tutto quel secolo e mezzo che corre da Enrico VIII all'ultimo degli Stuardi; perchè in quel lunghissimo periodo ebbero i loro martiri tutte le grandi idee, tutte le parti religiose o politiche: la « Nuova Dottrina », il Cattolicismo, la Chiesa Anglicana, i Cavalieri, le Teste rotonde ecc.

Ma nessuna n'ebbe tanti quanti il Puri-

tanismo, perseguitato da tutti i governi: in compagnia dei Conformisti, sotto Maria; dei Cattolici, sotto Elisabetta; e, o solo o con altri, sempre escluso dai beni della comunanza civile. Molti suoi seguaci diedero poi il memorabile esempio di abbandonare la patria, per farsene un'altra di là dall'oceano, e trovare nel nuovo mondo quella giustizia che lor si negava nell'antico. Nè forse alcun altro martirologio ha vittime che cadano benedicendo ai loro carnefici, come fecero tanti Puritani, che in mezzo ai supplizi gridavano: « Dio salvi la Regina »; perchè Elisabetta, loro tiranna, era pur quella che difendeva la riforma protestante contro tutte le persecuzioni della Spagna e di Roma.

Se sapevano così morire, è facile intendere come sapessero combattere. Non si è visto, non si vedrà forse più mai un esercito come quello che l'Hume ha descritto così bene: un esercito che, quando non combatteva, recitava salmi e pregava con l'ardore degli antichi solitari; e combattendo, si rifaceva di forza e di coraggio coi ricordi delle guerre del popolo ebreo. Gli ufficiali erano ancor cappellani; e nelle città occupate dopo un combattimento, montavano su i pulpiti, sbalzandone i ministri delle sètte avverse; e talvolta,

rapiti in estasi, parea conversassero con creature celesti, dotati anch'essi di qualità sovrannaturali.

La fede puritana rifaceva l'intimo dei suoi seguaci con tanta armonia e con tanta pienezza, che tutto in essi era come retto da un' idea unica. Non so se qualche altra fede religiosa o politica si sia mai così pienamente impossessata di tutto l'uomo. I primi cristiani, adempiendo la parola del proprio legislatore, davano a Cesare quello ch' era di Cesare, e il viver civile dovevan conformare a regole spesso opposte a quelle della religione. La riforma tedesca si restrinse, almeno nel suo primo periodo, ad emancipare la coscienza dall' autorità di Roma; e a tale effetto si unì volentieri coi principi da cui potesse aver aiuto nella sua lotta con l'Impero. Che se conteneva dentro sè, come in germe, la libertà politica e civile, non è men vero che i primi riformatori non pensarono mai a conseguire queste insieme con la libertà religiosa, e tanto meno a rinnovare la società dalle fondamenta.

Per contrario, i capi del movimento filosofico e della rivoluzione francese, i quali mutarono tutti gli ordini della loro patria, non ebbero, a rigore, una comune base metafisica e morale. Che cosa era il Dio del Voltaire

e del Robespierre? Che fede quella del Diderot, il quale, come diceva egli stesso, era deista o ateo a semestri? Il loro sensismo non poteva essere la fede del popolo; e questo, se per un momento perdè di vista l'antico Iddio, non adorò mai la Dea Ragione. Così, rifacendo essi la vita politica e civile della Francia, non ne rifecero la coscienza religiosa; perchè ben presto vi tornò a fiorire l'antica fede; e i pochi che quella fede non ebbero, può dirsi che non ne avessero alcuna.

Ma presso i Puritani, benchè suddivisi in più parti, la morale e la politica erano una sola cosa con la religione. [1] Concordi tutte le facoltà spirituali in ciascuno di loro, concordi tutti gli animi nella nuova fede, essi furono i rivoluzionari più logici, più risoluti, più rigorosi, più intrepidi che ricordi il mondo. E tali i caratteri, tale la storia. La loro grande storia comincia veramente col principio del secolo XVII, quando l'Inghilterra, stanca della

---

1) Sopprimendo qui la lunga nota, dove, nell'edizione napoletana del 1876, toccavo di tali suddivisioni, dirò solo che, nel ritrarre le qualità essenziali della nuova fede, ho guardato questa, sull'esempio del GREEN, (*A Short History of the English People*, London, Macmillian and C. 1874) in quel più alto Puritanismo, a cui appartennero coloro che fecero e lasciarono le cose più grandi.

podestà regia, e libera insieme dai pericoli esterni che gliela avevan fatta tollerare sino a quel tempo, si disponeva a rivendicar le sue libertà antiche. Allora i Puritani divennero l'anima e il braccio del popolo, e si vide un succedersi poco men che secolare di cose stupende: i Parlamenti che, disciolti da Carlo I, tornavano a riunirsi ancor più audaci e forti di prima; il « Lungo Parlamento », quinto dei convocati in pochi anni, che, cassando le ingiustizie e punendo i colpevoli del passato, riduceva ai giusti confini la podestà regia; il patto, « Covenant », per cui l'Inghilterra e la Scozia si accordavano nell'adozione della forma presbiteriana e nella difesa della libertà; la giornata di Marston Moor, che rivelò il genio del Cromwell; l'altra di Naseby, che diede fine alla guerra con la vittoria del Parlamento; la caduta degl'Indipendenti; la Restaurazione, vittoria temporanea della causa peggiore; e, in ultimo, la rivoluzione e la « Dichiarazione di Diritti », vittoria sùprema dell'idea puritana da cui nacque quella potenza e libertà inglese, ammirate, invidiate, levate ogni giorno a cielo, ma non conseguite finora, in tutta la loro pienezza, da nessun altro popolo d'Europa.

Tuttavia, così benemerito della patria e del mondo, manca al Puritanismo, secondo

l'opinione di molti, la gloria della scienza e dell'arte; gli si appone anzi di essere stato naturalmente avverso all'una e all'altra. Io non concorro in tale opinione, parendomi erronea, almeno per ciò che riguarda l'arte. La nuova religione, si dice, intenta alle sole cose divine, avea poco o nessun affetto per le cose terrene, e rendeva perciò gli animi inetti a ritrarre la vita, com'è, con tutte le sue passioni e le sue tempeste. Vero; ma da ciò non conseguiva di necessità che essa dovesse aborrire dalla poesia, bensì questo, che potesse soltanto produrre (come poi si vide nel fatto) una poesia tutta propria e a sè conforme. Perchè, la nuova religione, se, da una parte, sembrava scemar valore alla vita, eccitava certamente, dall'altra, le facoltà da cui la poesia deriva.

La fede vera e perfetta, come fa muovere i monti e stare i fiumi, così porge agli occhi vivo e presente ciò che appena l'intelletto concepisce. Allo stesso modo il Puritanismo faceva percepire sensibilmente quelle « cose invisibili » che nel secolo antecedente erano state il tormento dei maggiori intelletti. L'estasi e il rapimento furono tanta parte dei Puritani, i quali avevano come due vite: l'una interiore e fantastica, l'altra esterna, strepitosa e tutta battaglie, combattute per recare

ad atto le loro sublimi speranze. Fuori di quelle battaglie, erano ascetici e contemplativi; così che la immaginazione e il sentimento prevalevano in essi alle facoltà analitiche. Cotesta condizione spirituale era essenzialmente poetica, anzi la più poetica che ci possa essere; perchè l'estasi favorisce sempre la vera poesia che è un effetto di quel modo di vivere misterioso, per cui l'uomo cessa di vedere le cose che gli sono realmente innanzi, per vagheggiarne altre che stanno fuori dei sensi.

La condizione del poeta non è in ciò molto diversa da quella dell'ascetico; anzi tutt'e due sono spesso una cosa sola: il più sublime poema della Bibbia è la visione dell'esule di Patmos. La fede puritana fu dunque naturalmente poetica, salvo quelle restrizioni che, come vedremo, volle porre essa medesima all'opera delle facoltà creatrici. Non basta il fatto che i seguaci di lei abbiano mostrato avversione alla cultura e all'arte; bisogna ancor vedere se non siano stati inconsapevolmente poeti anche loro; e se, combattendo per santi fini contro le passioni, non ne abbiano avute essi medesimi delle più gagliarde. Che importa che aborrissero Omero e Virgilio, se erano rapiti da Ezechiello, Davide e Giovanni evangelista? Nel « Paradiso ricuperato » del Milton, Gesù, rispon-

dendo a Satana che gli offriva i godimenti della scienza e dell'arte, e accennando all'insufficienza e vanità del sapere profano, soggiunge come alla poesia famosa dei Greci sia preferibile quella della Sacra Scrittura, dove, oltre che ogni verità, si trova ogni bellezza, ogni armonia e tutto ciò che più sublima il cuore degli uomini. [1])

---

[1]) *Paradise Regained*, lib. IV, 288 sgg.:

. . . . he who receives
Light from above, from the Fountain of Light,
No other doctrine needs, though granted true;
But these are false, or little else but dreams,
Conjectures, fancies, built on nothing firm.
. . . .
Or if I would delight my private hours
With music or with poems, where so soon
As in our native language can I find
That solace? all our law and story strew'd
With hymns, our psalms with artful terms inscribed,
Our Hebrew songs and harps in Babylon,
That pleased so well our victors' ear, declare
That rather Greece from us these arts derived;
Ill imitated, while they loudest sing
The vices of their deities, and their own,
In fable, hymn, or song, so personating
Their gods ridiculous, and themselves past shame:
Remove their swelling epithets, thick laid
As varnish on a harlot's cheek, the rest,
Thin sown with aught of profit or delight,
Will far be found unworthy to compare
With Sion's songs, to all true taste excelling,
Where God is praised aright, and godlike men,
The holiest of holies, and his saints;
Such are from God inspired, not such from thee,
Unless where moral virtue is express'd
By light of Nature, not in all quite lost....

Non mi rammento di aver letto nulla in altri autori che spieghi così bene, come fa questo notevolissimo luogo del sommo inglese, perchè i Puritani potessero aver insieme il sentimento della poesia e dispregiar l'arte classica. Del resto, che la loro fede fosse veramente ispiratrice è dimostrato con tutta certezza dal « Viaggio del Pellegrino » e dal « Paradiso Perduto ». Chi dice che essi sono due eccezioni, non pensa che, se mai, sarebbero di quelle eccezioni che non confermano, ma piuttosto annullano la regola. Una nuova fede che, in sul primo suo fiorire, produca due poemi di tanta altezza, parmi ne abbia di avanzo per provare la sua facoltà poetica. Che se il Milton, come taluni han detto, apparteneva moralmente all'età anteriore, da cui gli era venuta la sua meravigliosa cultura classica; la fede puritana può a maggior diritto gloriarsi di aver in lui conquistato il massimo ingegno contemporaneo, e fatto servire il classicismo alla sua propria causa. Il trionfo, la gloria sono sempre di quell'idea che impronta del suo valore l'idea nemica; la quale, in questo caso, non ci sta che per attestare la propria sconfitta; appunto come i monumenti della grandezza romana sormontati dalla Croce.

Ma è tempo ormai che ci accostiamo a quei due poeti, così diversi dal Marlowe e dallo Shakespeare. Vedremo come al tormento delle « cose invisibili » e all'ebbrezza delle passioni umane succedesse il rispetto dei misteri, la visione del di là e la coscienza mesta e solenne della vita; come ai regni vari e indeterminati del libero pensiero tenesse dietro quello, unico, circoscritto e biblico, dell' idea puritana; e come, anche in questo, l'arte dispiegasse il suo potere, eterna e inesauribile non meno della luce che veste di sè i più svariati aspetti e le più svariate scene del mondo.

II.

Della vita del Bunyan e del Milton non debbo dir molto, bastando al mio proposito ricordare ch' essi furono tra i più insigni rappresentanti di quelle idee e passioni che tentai di ritrarre con una certa larghezza, appunto perchè mi pareva di chiarire insieme la più nobile parte di quelle due grandi anime. E il Bunyan incarnò in sè il Puritanismo, forse anche più compiutamente che il Milton, per esser egli stato guerriero, polemista, predicatore; così che in lui si trovavano congiunte

tutte le precipue qualità della nuova fede. La sua giovinezza fu piena di estasi, di scrupoli e terrori che rasentavano la follia, e che ci dovrebbero sembrare inesplicabili in una persona di tanto valore, se non sapessimo come il misticismo fosse anche proprio dei più grandi Puritani; e basti l'esempio di Oliviero Cromwell, uomo così potente insieme di pensiero e di azione. Vero è che il Bunyan, non ad altro attendendo che a far del bene al prossimo con opere di carità, seppe scartare la parte falsa del misticismo, e ritenerne ciò che ci era di veramente buono.

Ma vennero le feroci persecuzioni di Carlo II, ed egli fu gittato in una squallida prigione e tenutovi per dodici anni. Allora, lontano dalla moglie e dai figliuoli, strappato agli uffici del suo ministero, nei quali soltanto si quietava il suo animo bollente, e non avendo più alcun conforto al mondo, si raccolse in sè e ne divenne anche più grande. A chi gli offriva la libertà a patto che si astenesse dal predicare, rispose: « Se mi liberate oggi, predicherò domani »; e il suo martirio cominciò a essere tanto più degno di ammirazione, quanto più volontario, e non di sè solo, ma ancor dei suoi cari, della moglie e dei figliuoli che, privi di lui, erano senza fine infelici.

In quell'abisso di dolore si scoprì il pregio più meraviglioso del Bunyan, pregio ignoto fino allora, non che ad altri, a lui stesso, cioè la potenza della sua fantasia. Chiuso nel suo pensiero, egli concepì una rappresentazione della vita cristiana, quale essa, nelle sue qualità più intrinseche, è stata e sarà sempre; di una vita tutta dolori e pericoli, ma ricca insieme di conforti celesti e sublimata dall'aspettazione di destini sovrannaturali, che nessuna tirannia religiosa o politica potrebbe annullare. Così, da un'immensa sciagura egli derivava un'immensa consolazione per sè, per tutti i Puritani caduti e per quanti in ogni tempo avessero a combattere e a patire per le cause più degne. Quella rappresentazione, meditata e composta in così dure condizioni, è il « Viaggio del Pellegrino » : un'allegoria nella quale la vita cristiana è figurata in alcuni uomini che fanno un lungo e pericoloso viaggio; e di essi chi con maggiore o minore difficoltà giunge alla mèta, chi torna indietro, e chi si smarrisce o si perde del tutto.

L'immaginare come avvenuto nello spazio quel cammino che facciamo nel tempo, è idea antichissima, ed ha i suoi più chiari esempi nella Bibbia. Sempre che poi nel corso dei secoli la fede si è fatta più viva nei cuori, la

stessa allegoria ha adombrato il nuovo sentimento della vita e del mondo. Il medioevo è ricco di simili concezioni che dimostrano la mirabile fecondità della fantasia cristiana; la quale derivò forme sempre nuove da un'unica forma tradizionale. E anche dalla Bibbia procedeva la visione, adoperata pur essa in quei secoli a dar corpo all'idea religiosa, e non di rado congiunta con la storia di un viaggio allegorico. Così la « Divina Commedia » è un pellegrinaggio in una visione, o la visione storica di un pellegrinaggio. Or qualche cosa di simile avvenne in quel rinnovarsi del cristianesimo presso gl'Inglesi e specialmente tra i Puritani, che la fede vollero sceverata dalla tradizione e dalla cultura dei secoli, e rifatta pura e bella com'era nelle Sacre Scritture. Per questo ripullularono fra loro i viaggi simbolici, i sogni e tutte quelle storie ideali che nascono spontanee quando la vita reale è considerata come un'ombra, il cui vero soggetto si trovi oltre i suoi confini. Anche il Bunyan ebbe dunque la sua visione che, simile in ciò a quella del sommo poeta italiano, è la visione di un pellegrinaggio. Come Dante narra che, nel mezzo del cammino di nostra vita, smarrita la diritta via, si ritrovò in una selva; così il Bunyan dice: « Mentre andavo pel de-

serto di questo mondo, mi ritrovai in un luogo dove era una caverna ». [1]) E cotesta caverna era veramente il carcere di Bedford.

In tal modo, con parole simili ciascuno dei due autori dà principio alla sua visione, durante la quale, il primo fa egli stesso, il secondo vede fare ad altri un lungo pellegrinaggio; e guardano intanto a quella sovrana idea che amendue eran predestinati a vestire delle più vaghe forme, per recarne conforto alla patria e al mondo tutto. Del quale alto fine essi avvertono solennemente i lettori, invitandoli a cercare la dottrina nascosta dentro il velo della finzione. L'uno dice:

> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto 'l velame degli versi strani.

E l'altro:

> Put by the curtains, look within my vail,
> Turn up my metaphors, and do not fail;
> There, if thou seekest them, such things thou 'lt find
> As will be helpful to an honest mind. [2])

Accennerò a qualche altra somiglianza. Come Dante, così Cristiano, ch'è il protago-

---

[1]) *The Pilgrim's Progress,* ediz cit., pag. 1: « As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place, where was a Den. »

[2]) Pag. 184.

nista del Bunyan, perde « la speranza dell'altezza »; e anche, come il poeta italiano da Virgilio, così egli è confortato da Evangelista a tenere altro viaggio [1]). Ma sul « Colle della Difficoltà », la vista di un leone, proprio come avvenne a Dante, gli dà paura [2]). Trascorsa poi la « Valle dell'ombra della Morte », egli si volge a guardare il cammino percorso: « Not out of desire to return, but to see, by the Light, of the Day, wath Hazards he had gone through in the Dark » [3]). Una condizione cotesta non diversa da quella in cui il poeta italiano

> Si volse indietro a rimirar lo passo
> Che non lasciò giammai persona viva.

E se allo stesso poeta era cagione a bene sperare « l'ora del tempo », quando il nuovo sole vestiva dei suoi raggi il colle, Cristiano si riconfortava perchè « the Sun was rising » [4]).

Ancora: i pellegrini della Visione inglese, come quello della *Divina Comedia,* ch'è lo stesso Dante, sono talvolta soccorsi da angeli;

---

1) Pag. 14.
2) Pag. 44.
3) Pag. 67.
4) Pag. 67.

tal altra contristati dalle difficoltà del cammino e da terribili presagi di danni futuri [1]). Ed è anche degno di nota vederli suggellati sulla fronte dallo Interprete [2]): il che ci fa rammentare dei sette P. che l'angelo del Purgatorio segnò sulla fronte del poeta italiano. E in fine il personaggio chiamato Prudenza esamina quei pellegrini, allo stesso modo che Dante fu esaminato nel Paradiso [3]).

Ma, oltre all'aver comuni l'idea del pellegrinaggio, della visione e dell'intendimento morale, le due concezioni si compiono a vicenda, come quelle che rappresentano le due parti in cui va divisa la storia umana: nel poema dell'Inglese ci è la prima parte, cioè lo stato dell'uomo fin che vive sopra la terra; in quello dell'Italiano ci è l'ultima, cioè lo

---

1) Pag. 94.

2) Pag. 236.

3) Altre somiglianze si potrebbero facilmente notare fra le due opere; a me però basti di averne dato questo saggio. Voglio anche ricordare che la prima di quelle che ho già citate, ricorrente nello stesso principio delle due visioni, era stata avvertita da un nostro traduttore del Bunyan (V. *Il Pellegrinaggio del Cristiano tradotto dall'inglese* di JOHN BUNYAN, Firenze, Tip. Claudiana, 1863). Questa versione parmi eccellente; il che ci fa tanto più increscioso che ne siano state escluse alcune piccole parti del poema, tra cui l'apologia, così bella, che lo precede.

stato dell'anima nell'altro mondo. La morte è insieme il limite che divide e il legame che unisce le due epopee. Col Bunyan, è vero, si giunge anche alle soglie dell'inferno e del paradiso; ma l'andar più oltre ci è negato, perchè il Poeta non vuole accompagnarci di là da quelle. Con Dante, invece, cominciamo il pellegrinaggio uscendo subito dal mondo nostro, che poi torna di continuo in iscena, ma sempre come reminiscenza, come storia, non mai come cosa presente, quale ci appare nel poema inglese. Però nessuna di quelle due parti potrebbe stare senza l'altra; e questo è così vero, che ciascuno dei due poeti, nel toglierne a proprio soggetto una sola, fondava l'idea generale della sua concezione sopra entrambe.

E veramente, nel pensiero cristiano, la prima vita dell'uomo non ha pregio, se non perchè deve esisterne una seconda; e questa non sarà che una trasformazione soprannaturale di quella. I supplizi eterni e gli eterni godimenti dei due opposti regni di Dante (non parlo del Purgatorio, non ammesso naturalmente dall'autore puritano) adombrano i peccati e le opere meritorie compiute sulla terra; e i peccati e le opere meritorie, onde si compone la vita dei pellegrini del Bunyan, non sono che una rappresentazione anticipata di

ciò che avverrà nei regni oltramondani. Ma prima che io vada più innanzi, è necessario che i miei lettori conoscano un po' la favola di questo poema. Ne toccherò rapidamente; e in maniera ch'essi possano fare in pochi istanti quel viaggio che, a compierlo coll'autore inglese, durerebbe qualche giorno, e, coi suoi pellegrini, non meno di una vita intera.

III.

Il Bunyan dunque, viaggiando per il deserto di questo mondo, si ritrovò in una spelonca dove, addormentatosi, vide un uomo, chiamato Cristiano che, con un libro tra le mani e un gran fardello sul dorso, leggeva e poi gridava: Che debbo fare? Dicea così, prevedendo che il fuoco celeste sarebbe caduto sulla nativa città e vi avrebbe ucciso ogni persona. Poi corre a dirlo alla sua donna e ai suoi figlioli; ma, vedendosene deriso, ritorna solitario nei campi, dove, mentre ripeteva come prima: Che debbo fare? eccogli innanzi Evangelista, il quale, additandogli una porticina stretta, in fondo a una vasta pianura, dice: Va' fino a quella, picchia e saprai colà che cosa hai da fare. Cristiano capisce che quivi è la via di

salvazione e corre a quella porticina, seguito da un uomo che solo fra molti derisori volle imitarlo. Ma giunto con questo novello compagno, per nome Pieghevole, al « Pantano dello sgomento », caddero entrambi nel fango da cui, non senza lungo affaticarsi, si trassero fuori: Pieghevole, per ritornare indietro, sgomentato di un viaggio che fin dal principio gli riusciva così duro; e Cristiano, per proseguirlo animosamente come avea cominciato.

Or mentre soletto continuava il suo cammino, imbattesi in Umana Sapienza, da cui si lascia persuadere di abbandonar quella via e salire invece sopra un monte vicino, dov'era un uomo che avrebbe saputo togliergli d'in sul dorso il pesante fardello. Comincia dunque a salire; e giunto a mezzo l'erta, ecco di nuovo quell'Evangelista che gli aveva poco prima additata la diritta via, e che, dopo qualche rimprovero, gliela accenna un'altra volta. Arrivato poi alla porticina stretta, Benevolenza gl'insegna la casa dell'Interprete; e cotesto personaggio di somma importanza lo istruisce intorno alla grazia divina e ai doveri religiosi, mercè di alcune pitture allegoriche. Finalmente giunge là dove, innanzi a una croce, sentesi cadere dagli omeri il fardello, sotto cui era venuto gemendo fino a quel punto.

Più lieto dunque e più animoso che mai, continua il cammino, finchè, non senza aiuto soprannaturale, monta sul « Colle della Difficoltà », entra nella « Casa Bella » e provvedesi delle armi necessarie per difendersi dai pericoli futuri. E difatto era appena sceso dal « Colle », che Apollion, spaventevole mostro, lo assalì ferocemente e poco mancò che non lo uccidesse. Dalla « Valle della Umiliazione » passa in quella dell' « Ombra della morte », occupata da due giganti, Papa e Pagano, formidabili ancora, ma non però quanto erano stati in altri tempi. All'ultimo trova Fedele, un pellegrino che teneva lo stesso viaggio, il solo, fra tanti incontrati fin qui, che avesse perdurato; e con lui giunge alla « Fiera della Vanità », per la quale passa la via che mena alla Città celeste. Presi e gittati in carcere, Fedele è condannato a morte, e Cristiano si salva mercè di un miracolo. Ma la Provvidenza volle che trovasse un altro buon compagno in Sperante, uno degli uomini della Fiera, che, ammirando la virtù dei due prigionieri, si era convertito alla loro fede.

I due nuovi amici vennero poco dopo a mano del gigante Disperazione; e il carcere e i flagelli durissimi e finalmente la loro liberazione meravigliosa fanno uno dei più lunghi

e vivaci episodi di questo poema, che n'è sì ricco. Dopo le pene, ecco le gioie onde il Signore consola sempre gli afflitti: ecco i due pellegrini sulle « Montagne dilettevoli », accolti e festeggiati da quei pastori. Di lassù possono vedere coi canocchiali lontana lontana la Città celeste, dove però non dovevano giungere senza qualche altra prova di dolore. Superati gli ultimi affanni, si avvicinano al luogo di tutta gioia; il quale, descritto come nell'Apocalisse, splende così al sole, che i due non possono guardarlo a occhio nudo. Gli scorre dinanzi un fiume che, per non avere alcun ponte, va passato a guado: quel fiume è la morte. Lasciate colà le spoglie terrene, i pellegrini ascendono la « Montagna del Paradiso », le cui fondamenta stanno più in su delle nuvole. Precorsi, accompagnati e seguiti da angeli, entrano finalmente nell'eterna città. Le porte si chiudono, e il poeta si sveglia.

Qui finisce la prima parte dell'opera. Il Taine, nell'analisi che ne ha fatto, tace della seconda, forse perchè la credeva meno importante; ma, in ogni modo, essa va almeno ricordata come quella che ci fa conoscere appieno la prodigiosa fantasia del poeta. Trattasi dunque in essa di un nuovo pellegrinaggio, intrapreso dalla moglie di Cristiano, la quale,

rimasta sola, sente rimorso di non averlo seguito e non ha più pace, fin che, confortata da un sogno e da una lettera del re del cielo, si mette coi suoi quattro figliuoli per la via sì gloriosamente percorsa dai primi devoti. E da qui innanzi nuovi personaggi, nuovi episodi e nuove dipinture di cose umane e del mondo esterno: e queste immaginazioni sono tanto più mirabili nella loro varietà, perchè tutte adoperate a significare gli stessi concetti morali che informavano quelle della prima parte. All'ultimo, dopo avere assistito al passaggio del fiume, cioè alla morte di cotesti pellegrini, il poeta si sveglia di nuovo, e anche la seconda visione è finita.

III.

Con lo svegliarsi del poeta, ci svegliamo anche noi che abbiamo fatto il suo medesimo sogno. Nell'apologia premessa all'opera, ci aveva egli avvertito che leggendo questa, ci saremmo procurati anche il vantaggio di sognar senza dormire. [1]) Con la quale sentenza dimostra

---

[1]) *The Philgrim's Progress*, pag. XVII:

Would'st thou be in a Dream, and yet not sleep?
Or, wouldest thou in a moment laugh, and weep?

com' egli abbia saputo intendere e significare il massimo effetto della vera poesia. Un gran lavoro d'arte è stato un sogno nella veglia per il poeta, e segue a esser tale anche per i lettori. Noi non viviamo mai in un mondo ideale così sensibilmente, come ci accade nel sogno. Nella veglia, la stessa immaginativa (la quale, secondo Dante, così ci ruba a noi medesimi, che non ci avvediamo della realtà, nemmeno dove ci suonino intorno mille trombe) non giunge mai a produrre tutta l'illusione del sogno; nel quale la fede alle ombre non solo rimane così intera come vegliando l'abbiamo alle cose reali, ma spesso ci fa sentire anche più vivi la gioia e il dolore.

L'intensità dell'illusione cagionata da un capolavoro poetico non poteva dunque esser meglio paragonata che a quella dei sogni. Al primo apparire dei fantasmi che l'arte ha fatto sensibili, tutto ciò che ci circonda, appunto come quando comincia a soggiogarci il sonno, svanisce all'occhio nostro; ed essi divengono la sola nostra compagnia. Quando apriamo

---

Wouldest thou lose thyself, and catch no harm?
And find thyself again without a charm?
Would'st read thyself, and read thou know'st not what,
And yet know, whether thou art blest or not,
By reading the same lines? O then come hither,
And lay my Book, thy Head, and Heart together.

o l' « Iliade » o la « Divina Commedia » o l'« Otello » o il « Don Chisciotte » o il « Fausto », non abbiamo consapevolezza di quell'oblio, che a poco a poco ci conquista, e di quel passaggio ad un altro vivere; e quando la lettura è finita, allora, come al destarci da un dolce sogno, ripigliamo a stento e quasi con dispiacere la coscienza delle nostre vere condizioni e il commercio col mondo reale. Ma se la poesia gareggia col sogno quanto alla intensità, essa lo vince quanto alla durata delle illusioni. Le immagini più divine del sogno, se, appena desti, crediamo vederle ancora nell'incerto raggio del sole, si risolvono poi d'un tratto in nebbia; laddove quelle a cui il poeta abbia dato vita, restano per sempre scolpite nei nostri cuori.

Così avviene delle creature fantastiche del Bunyan. Un Italiano intenderà appieno tutta la potenza di questo libro sugli animi degl'Inglesi, sol che si rammenti di ciò ch'è accaduto fra noi per effetto di quella « Storia milanese del secolo XVII, » dove si narrano le avventure di due poveretti che oppressi, insidiati, costretti a lasciare i dolci monti nativi e a cercar sicurezza in altri paesi, riescono infine, con l'aiuto della Provvidenza, a essere, come volevano da principio, sposi tra loro. L'effetto

di quella storia fu che quei due poveretti e chi li perseguitò e chi li protesse e quanti altri in vario modo parteciparono ai loro casi, divennero per noi come persone con cui avessimo avuto lunga dimestichezza.

E noi crediamo anche di aver visto le scene di pietà e di terrore e di ogni altra specie, sulle quali cotesti personaggi si muovono, e le terre, i monti, i fiumi, i castelli, e le città ch'entrano nella rappresentazione. Così credono gl'Inglesi di aver visti coi propri occhi quei pellegrini eterni, innanzi a cui passano generazioni e generazioni, senza che essi passino mai! Si direbbe che il genio, di cui sono figli, li abbia condannati ad un viaggio che, appena compiuto, si debba rifare perennemente allo stesso modo, perchè la vista dei loro casi, or tristi, or lieti, possa far battere il cuore, spremere lagrime e procurare diletti stupendi a un numero infinito di uomini.

Il Bunyan ha dunque compiuto una delle maggiori meraviglie di cui sia capace la fantasia umana. Ma per conoscere tutto il suo valore, si consideri com'egli abbia saputo vincere le difficoltà d'ogni sorta che si frapponevano al suo disegno. Col ragionare un po' di queste, noi chiariremo ancora le qualità della sua mente e della sua opera. Un gran poeta

è due cose insieme: un poeta come i pochi suoi pari, e un poeta simile solo a se stesso. Un poema egregio è poi un miracolo che porta i segni di quella quasi doppia personalità che l'ha compiuto. Dei caratteri generali di un poeta sommo è facile il dire; non si falla mai, perchè si sa che in lui tali caratteri ci debbono essere di certo. Ma ben difficile è il saper cogliere le sue qualità più particolari e più intime; eppure in questo sta tutto il pro della critica.

Non credo che alcun poeta sia mai vissuto in un ordine così ristretto d'idee, come quello in cui visse il Bunyan. Figlio di un calderaio, egli aveva ricevuto un'istruzione appena elementare, e poscia disimparato fin anche quel po' di leggere e scrivere appreso nella fanciullezza; tanto che dovette riapprenderlo dalla moglie; e così giunse a comprendere la Bibbia e il « Libro dei Martiri » del Foxe, che furono poi sempre le opere da lui più studiate. Senza dottrina, senza conoscenza del mondo, e stando sempre nei luoghi dove era nato o dove esercitava uffici spirituali, egli non pensò, non sentì, non vide altro, nel dì e nella notte, nella veglia e nel sonno, se non le idee, gli affetti e i fantasmi che gli eran venuti da quelle letture e dal suo cuore medesimo.

Quando poi il carcere lo ebbe tolto ad ogni umano consorzio, tutte le forze dell'animo gli si adunarono nella fantasia, e divenne in lui diletto supremo e anche necessità il contemplare in immagine le proprie idee: egli fantasticava, come respirava. E cominciando a meditare il corso della vita cristiana, pensava e vedeva al tempo stesso le cose meditate; perchè tali cose, non altro essendo che un ordine d'idee astratte e di concetti morali e teologici, si trasmutavano naturalmente nel suo spirito in sostanze dotate di organi e di coscienza, allo stesso modo che i semi sorgono dal terreno in piante.

È davvero mirabile che quella sorta di materia, arida e chiusa in un intelletto così povero di scienza, si trasformasse in un poema perfetto. Nulla ci era in quella sostanza che potesse facilmente divenire arte; nulla in quel poeta, che, come forza estrinseca, aiutasse grandemente il moto spontaneo della immaginazione. Non ci era la mitologia che si direbbe la forma poetica di concetti e di affetti che furono vivi un tempo. Non la storia che pure ha in sè tanta poesia naturale, tante passioni e tragedie. Non la scienza e l'osservazione della natura, da cui ogni gran poeta ha tratte immagini ed armonie infinite. Ricordiamoci, per

esempio, di Dante: quante volte in lui l'uno dei termini del paragone è un fatto della natura o dello spirito o della coscienza: un fatto che, o accennato o descritto, illumina così l'idea principale, che questa non sarebbe divenuta più evidente, se fosse stata essa medesima vestita di forme corporee e direttamente rappresentata. Sono innegabili le agevolezze che da tutte quelle sorgenti vengono alla fantasia nella sua opera di obbiettivare e di personificare le idee, di arricchire di elementi sensibili i campi più astratti del pensiero; e sono, per conseguenza, anche certe le difficoltà maggiori ch'essa incontra, dove tali sorgenti le manchino. L'astratto in poesia è niente, e il Bunyan dunque crea dal niente: è il segno di un'immaginativa oltremodo poderosa.

Ma per compiere la sua mirabile visione, egli ebbe a superare un'altra difficoltà non minore di quella già detta. Intendendo, come abbiamo visto, a farci sognare nella veglia, cioè a dilettarci sommamente, intese insieme e soprattutto a edificarci; e si mostrò, anzi, disposto a far contro il primo di cotesti fini, sempre che con ciò gli paresse di adempire meglio il secondo. Fedele a cotesto suo proposito, egli ci desta continuamente alla realtà delle cose, quasi temendo che le illusioni da

lui stesso create siano troppo forti e tali da farcela dimenticare. Così noi vediamo il testo del poema intarsiato d'infinite citazioni bibliche e gli stessi margini del libro sparsi di chiose e avvertenze che ricordano continuamente il fine religioso e le idee adombrate dalla favola.

Poi i personaggi fanno lunghi discorsi intorno ai dommi cristiani e ai doveri morali. Che più? I loro nomi stessi esprimono virtù e vizi, e par che ci ammoniscano: badate, costoro non sono che ombre; pensate a ciò che essi significano, e non a ciò che paiono. Il Bunyan in somma, contro il costume di ogni altro poeta, brama che le sue creature valgano più come idee e verità morali che come fantasmi poetici, più come nomi che come persone.

Eppure, ciò nonostante, le sue astrattezze assumono figura umana, e diventano come una prole viva, a cui il capriccio del padre abbia dato quei nomi generici di virtù e di vizi. L'autore vorrebbe esser teologo innanzi tutto; ma in lui il teologo è vinto dal poeta. Vorrebbe or attenuare, or sospendere le conseguenze del suo miracolo, ma il miracolo resta sempre intero ed efficace. Egli è come quel mago che, fatto a suo piacere l'incanto, non poteva più impedirne gli effetti, nè in tutto, nè in parte. Se si fosse potuto accorgere che

la sua arte era più forte del suo volere, ne avrebbe avuto chi sa che rimorso: tanto era egli pio; ma ebbe fede nell'efficacia delle molte avvertenze poste nel poema a richiamarci alla mente la realtà delle cose. Con tal fede non comprese mai che se come teologo aveva adoperate tante citazioni bibliche per ricordare continuamente ai lettori le dottrine nascoste sotto il velame delle finzioni; come poeta, al contrario, era riuscito a far di queste altrettante persone vive e drammatiche. Come poeta dunque egli aveva esercitato il suo potere sul cuore e sull'immaginazione degli uomini; e cotesta è virtù che in arte vince qualsiasi altra forza avversa.

L'allegoria del Bunyan con tutti questi che, in sostanza, si possono chiamar errori volontari, è compiuta e mirabile. E ci sembra ancor tale, nonostante quegli altri difetti che, come tutti i difetti veri, sono affatto involontari, e consistono nella contradizione tra l'idea e la forma allegorica, e tra le diverse parti di essa forma. Qualche critico ne ha già notati alcuni: così il Macaulay ci trova, fra gli altri, questo, che dove nel poema la morte è figurata da un fiume, che naturalmente i pellegrini tutti debbono passare, uno poi dei più importanti fra essi, Fedele, prima di giungervi,

perisce per morte violenta: e l'allegoria, in tal modo interrotta, perde molto del suo valore.

Ma se il notare simili difetti importasse qui molto, io potrei accennarne uno, assai più grave di tutti quelli avvertiti sin ora. E il difetto è, che in questa allegoria, considerata nella sua forma generale, non ci è esatta corrispondenza tra i modi onde l'anima del cristiano nella vita reale soffre, combatte, cade o va innanzi vittoriosa, e le finzioni con le quali appunto il poeta ha voluto adombrare quei modi. Nel « Viaggio del Pellegrino » i pericoli della lunga via sono descritti come succedentisi l'un l'altro, secondo le loro qualità, cioè secondo la natura dei diversi peccati ch' essi debbono significare: in tal modo, prima è lo « Sgomento », poi l'« Umana Sapienza », poi l'« Orgoglio », e così via via, fino agli ultimi che stanno più vicini al fiume della morte.

Il pellegrino del Bunyan gli incontra in siffatto ordine; e superatone uno, non s'imbatte più in questo, ma sempre in un altro diverso, appunto come sempre diverse sono le terre, le città e le campagne ch'egli medesimo vede lungo il suo cammino. Or cotesto modo non corrisponde alla realtà: in essa i pericoli che minacciano la virtù del cristiano non si succedono secondo le loro qualità, ma

secondo le varie contingenze della vita; e spesso non uno alla volta, ma parecchi insieme la minacciano; e, più sovente ancora, uno stesso pericolo, superato una volta, si rinnovella chi sa quante altre fino alla nostra morte. Tutto al più, quell'ordine di peccati potrebbe esser vero per una sola vita o persona; non mai per parecchie; eppure molte e diverse fra loro di costumi, di sesso e di età, sono quelle a ciascuna delle quali il Poeta fa incontrare i pericoli sempre nello stesso ordine.

Ma, come dissi da principio, questi e simili difetti non guastano l'allegoria del poema, la quale, per essere divenuta storia, c'impedisce di ricordarci delle sue relazioni, più o meno perfette, con le idee morali. Il suo valore assoluto ci basta e appaga del tutto; e non c'importa più, salvo che per qualche ragione particolare, di cercarne il valor relativo. Se i personaggi e i luoghi da essi percorsi ci sembrano veri, dov'è più la contradizione, avvertita dal Macaulay, tra la morte violenta di Fedele, e il passaggio del fiume, che fanno gli altri pellegrini? Nulla, anzi, di più naturale che uno dei viaggiatori sia stato ucciso, e gli altri siano annegati in quel fiume. Lo stesso può dirsi del difetto osservato da me, per quanto grave: anche qui, nulla di più

naturale che i diversi luoghi, i pantani, le valli, i monti, i fiumi siano incontrati sempre con lo stesso ordine, non pure da un viaggiatore solo, ma da quanti ne possano venire appresso: appunto come accade nei viaggi veri di coloro che mangiano, bevono e vestono panni.

Eccoci dunque innanzi a un sogno perfettissimo, ch' è divenuto una mirabile opera poetica, nonostante le grandi difficoltà, alcune incontrate, altre quasi cercate da colui che la compiva. Ma dopo spiegate quelle difficoltà, importa, perchè si conosca appieno l'arte del nostro autore, risolvere le seguenti quistioni: quali sono le sue migliori creature poetiche? quale la natura e il grado della loro passione? e che specie di affetti esse destano in noi?

Il Bunyan, come ogni grande poeta, intende tutte le manifestazioni della vita, ficca lo sguardo in tutte le profondità del cuore e crea caratteri di ogni sorta. Così nel suo poema ci ha figure di quegli uomini che sembrano essere venuti al mondo per contristare i propri fratelli, e ce ne ha di quegli altri, tanto diversi, che immolano se stessi per consolarli e farli migliori; ci ha spiriti eroici che non dimostrano tutto il proprio vigore se non nei pericoli più gravi; e spiriti buoni, ma fiacchi,

a cui la forza vien meno appunto in quelle occasioni. Ci sono descritte, inoltre, nature perfide e insidiose che ti farebbero dubitare della nobiltà dei destini umani, e nature celestiali per cui rifiuteresti quella filosofia sconsolata che prima ti fosse parsa la sola vera; tale e tanta, a stare con esse, ti parrebbe la felicità di questa vita! Una di coteste creature di paradiso è Misericordia: sublime e santa donna che, prendendo come suoi il dolore e il pianto dei propri simili, dava sempre abiti e vesti ai poverelli, e che mi ha fatto ricordare di te, che poco dianzi mi lasciavi per sempre, o madre mia!...

Poi, anche in ciò come i poeti grandi, il Bunyan sa formare caratteri simili e insieme diversi fra loro; cosa di cui abbiamo frequenti esempi nella vita reale. La somma difficoltà in questa specie di creazioni consiste nel poter cogliere quelle sottili dissomiglianze che non di rado sfuggono all'analisi. Considerate un po' che sorta d'intrepidi siano Galantuomo che « si batterebbe fino all'ultimo sangue, certo, com'è, di non farsi vincere da nessuno »; e Prode pel Vero che « non avrebbe paura, se un intero esercito si schierasse contro di lui ». Non li potreste a prima giunta distinguere l'uno dall'altro per gli egregi fatti che en-

trambi sanno compiere; ma, considerandoli bene, vi accorgerete come, nell'indole comune, spicchi la individualità di ciascuno anche nei minimi particolari.

Vedrete, per esempio, che il primo, richiesto del suo nome, risponde di non poterlo dire; poscia, interrogato di nuovo s'ei fosse colui che si chiamava Galantuomo, si fa tutto rosso e dice: « Questo nome non significa le mie qualità, ma è un semplice nome proprio, e bramo che la mia vita si conformi ad esso ». L'altro, invece, ad una simile interrogazione, mette subito fuori, senza ritegno di umiltà, il suo nome, ancor più bello, dicendo: « Io mi chiamo Prode pel Vero ». Così c'è sempre una creazione, perchè il Bunyan ritrae in ogni caso un concreto perfetto; e ogni concreto perfetto non è mai identico a un altro. E s'egli forma due caratteri quasi gemelli, come Mentedebole e Temente, che a tutti parevano simili nei costumi, nel volto e nel discorso, allora fa venire sulla scena l'uno, quando avevamo già visto l'altro muoversi nella descrizione fattane da Grancuore: sicchè, dove per un raro caso manchi la varietà dei caratteri, abbiamo, nell'uniformità medesima, quella della rappresentazione.

Ma io dicevo da principio che, essendo evidenti nel Bunyan le qualità di ogni poeta

sommo, importava cercare quali fossero quelle a lui particolari, e quali forme della vita egli sapesse meglio ritrarre. Or fra tanti personaggi, così meravigliosamente veri, i più perfetti sono, al parer mio, quelli che mostrano piuttosto le debolezze che le virtù della nostra natura; ma quelle sole debolezze che congiunte con la bontà dell'animo, non che suscitar il disprezzo o il riso, finiscono col destar in noi una certa simpatia. In questa sorta di caratteri, il poeta inglese è veramente originale, e tira tutto dal suo cuore, senza giovarsi neanche di reminiscenze o immagini bibliche. L'opinione ch' ei prendesse tanta parte della sua poesia dalla Bibbia è troppo assoluta. Da questa egli fu certamente ispirato; e ne tolse le verità generali e particolari, che sono come il midollo delle sue favole, e anche molte immagini e molti nomi di persone e di cose; ma la poesia nel senso più intrinseco, le finzioni d'ogni sorta e le creature, le cui azioni s'intrecciano e fanno un dramma simile a quello cui partecipiamo ogni giorno nella vita reale, tale poesia, dico, non derivò che dal suo proprio pensiero. E n' è prova anche il fatto, che le meno bibliche tra le sue creature sono appunto quelle che rivelano le debolezze umane, e che a me parvero le più compiute.

Uno di questi caratteri è Temente, la paura fatta persona, un don Abbondio. È vero che, temendo non fosse la sua virtù troppo scarsa al bisogno, egli era molto migliore del nostro famoso Curato che temeva soltanto per la propria pelle; nondimeno, in quel non esser mai pienamente tranquilli, in quell'eterno sospetto di ogni cosa, che avvelenava loro la vita, i due sono affatto simili: due fratelli che ne hanno tanti altri nel mondo reale, ma ben pochi in quello dell'arte. Tali uomini non lasciano fama di loro nella storia; Dante li guarda e passa; ma quando ce li presenta un Bunyan e un Manzoni, allora essi ci costringono a capovolgere, come diceva il D'Azeglio, la scala della stimabilità; e Temente e don Abbondio, due veri pulcini nella stoppa, traggono a sè i nostri cuori, facendo stare in disparte gli stessi personaggi eroici, come Grancuore e Federigo Borromeo.

Oh come il Bunyan ha capito siffatte nature nei pericoli, nel dolore, nella gioia e in ogni contingenza della vita! Vedete Zoppicante e Mentedebole, i quali, mentre i compagni combattevano con un gigante, non erano stati buoni ad altro che a rimanersene lontani con le donne; vedeteli quando quelli ritornano con la testa del nemico recisa: a che gioia si ab-

bandonano allora! Fino a quel punto avevano dovuto borbottare come don Abbondio: « In una battaglia non mi ci colgono, oh in una battaglia non mi ci colgono »; ma ecco che (ancor come lui, quando finalmente si persuase che don Rodrigo era morto davvero) sono presi da una mania di rallegrarsi senza fine. E sonando Cristiana il liuto, il nostro Zoppicante comincia a ballare; e benchè avesse bisogno delle grucce, pure metteva così garbato i piedi in terra, che faceva un bel vedere! Il poeta ha compreso mirabilmente l'effetto che una briciola di gioia deve produrre in certi uomini sempre tremanti per pericoli reali o immaginati; e ai quali poi non par vero di poter essere un poco lieti come gli altri, e non entrano più nei loro panni, in quella breve ora di godimento, interposta tra una paura appena cessata e un'altra che sta per sopraggiungere!

IV.

Se questi sono i modi onde il Bunyan dà vita ai fantasmi, e queste le qualità dei suoi personaggi, qual è poi il particolare affetto che le sue creazioni destano in noi? Il « Viaggio del Pellegrino », se paragonabile per altri pregi

di arte ai maggiori poemi di ogni tempo, non è poi tale per la dipintura delle passioni. L'obbiettività e, direi, la visibilità dei personaggi vi è al massimo grado; ma non si può dir lo stesso della loro efficacia sugli animi nostri, la quale è molto più temperata che non soglia essere quella dei personaggi di altri grandi poemi. Le sue favole conquistano intera la nostra immaginativa e la nostra fede, ma appena a metà il nostro affetto. Le creature da lui poste sulla scena ci rivelano tutto il proprio essere, ma non così il fremito e il cozzo delle passioni.

Anche quelle che fanno innanzi a noi tutto il viaggio da un qualsiasi punto del mondo alla Città celeste, se ci si scoprono con una serie di azioni rapide e vere, non ci rivelano però mai tutto l'intimo del cuore e le tragedie segrete che vi si compiono. Se incominciamo a commuoverci per esse, ecco che nuovi caratteri e nuove scene allontanano da noi la commozione presente, suscitandone una seconda, la quale darà subito luogo ad un'altra; e così sempre di seguito, senza che alcuna di esse possa mai durar un po' a lungo. Nè il lago del nostro cuore mugghia mai per tempesta, perchè i venti vi soffiano sempre miti, e spesso quando l'uno comincia a spirare, l'altro

tace. Talvolta la commozione è sì poca, che dubitiamo non manchi del tutto; e il nostro stato allora è un po' simile a quello in cui ci troviamo davanti ai più bei fenomeni fisici: curiosità molta, passione poca o punta. Anche quando il poeta ci ruba a noi stessi, e ci fa partecipi del dramma, noi sentiamo molto meno di quello che ci sembra debbano sentire i suoi personaggi; e pure stando in mezzo a loro, ci accorgiamo di essere assai men passionati di loro.

Forse una ragione particolare di questo fatto sta in ciò, che il Bunyan ha rappresentato alcune delle più forti passioni fuori delle sue creature e in altrettanti personaggi allegorici. Or io son d'avviso che cotesta maniera dovesse render difficile al poeta la dipintura di quei gagliardi, affettuosi, ardenti ed anche contradittorii caratteri che più ammiriamo nelle opere dell'immaginazione. È vero che le passioni, a quel modo ritratte, acquistano la maggior quantità di vita possibile; ma di una vita però che si sostenta a spese di quella dei personaggi veramente umani, a cui esse appartenevano, e da cui sono state divise.

Così, dove nel poema i pericoli del cristiano hanno guadagnato molto ad essere figurati, per esempio, in Apollion e nel Gigante del Ca-

stello del Dubbio, a quel guadagno poi corrisponde la perdita che ci hanno fatto i caratteri dei pellegrini, in cui non era più possibile quel tumulto di affetti e di pensieri opposti, che avrebbero avuto dentro, se le passioni fossero state ritratte quali parti integrali delle loro anime. Se lo Shakespeare avesse rappresentata la disperazione fuori del re Lear, e la gelosia fuori di Otello, egli avrebbe saputo farci vedere due altre persone vive; ma, per quanta parte di disperazione e di gelosia avesse lasciato nei cuori dei due protagonisti, essi non avrebbero mai potuto su noi quanto possono così come ora li abbiamo, cioè come esseri che tutte recano con sè le proprie passioni, e soggiacciono alla violenza delle medesime.

Certo, nel Bunyan quel fatto non è costante; e anche i suoi pellegrini hanno contrasti interiori, dubitano, senton rimorsi e si contradicono; tuttavia può affermarsi che troppe volte nel suo poema l'azione degli affetti umani è allegorica ed estrinseca, e ch'essi guadagnano tanto nelle loro forme plastiche, quanto perdono di potenza sugli spettatori. E se col modo da lui tenuto diventano anche più chiaramente percettibili tante cose della vita morale, che in altri poeti s'intraveggono e s'indovinano, questa maggiore percettibilità,

ottenuta col moltiplicare le forme corporee, scema la forza che essa vita eserciterebbe sugli spettatori, dove con tutti i suoi discordi elementi fosse adunata in una sola persona.

Pure quella particolar maniera di rappresentare estrinsecamente i moti interni non è, come dicevo, che una sola delle ragioni del poco affetto che destano in noi le creature del Bunyan. Ce n'è poi un'altra d'ordine generale, che spiega appieno il fatto non solo in questa, ma in tutte le altre concezioni poetiche dei Puritani; ed è, che una più intensa manifestazione del cuore non era compatibile con la loro fede. La diversa maniera di esprimere i nostri moti profondi è ciò che soprattutto distingue l'una dall'altra le maggiori manifestazioni dell'arte. Quella differenza medesima ci fa intendere appieno l'intimo di un lavoro, la coscienza del poeta e le idee dominanti al tempo in cui egli viveva. Così, in nessun modo si può meglio chiarir la poesia puritana, che confrontandola con le opere di arte, dove più abbondino gli affetti di ogni specie.

Vedasi un po' quanti e quali essi fossero nella grande poesia inglese del secolo di Elisabetta. I maggiori poeti di quel tempo avevano un concetto scettico della vita: il di là

era l'ignoto, e forse il nulla; la morte, un andare non si sa dove. La vita presente era tutto, e non aveva pregio se non per se medesima e per l'esercizio delle sue potenze; quanto più vive queste e operose, tanto più cresceva il valore e la felicità di essa vita. Anche l'angoscia che viene dai problemi dell'umana esistenza, e il dolore della sua fugacità, affinando la nostra mente e inalzandoci su noi stessi, potevano esser cagione dei più nobili godimenti spirituali. La maggior bellezza della vita era, come quella dell'oceano, nelle sue tempeste.

Tale la coscienza, tale la sua manifestazione nell'arte, il cui massimo valore era riposto anche per essa nel massimo svolgimento delle sue potenze. Ecco perchè la drammatica inglese del secolo XVI è la poesia più calda e più vigorosa dei tempi moderni. I personaggi del Marlowe e dello Shakespeare sono gli eroi delle passioni umane; essi ne hanno tante, e di tanta forza, che in parecchi di loro ci è come un particolare dramma intimo che si congiunge con quello che tutti insieme compiono sulla scena. E anche negli spettatori l'impressione sovente è tale, da rassomigliare ad una catastrofe interiore che li abbatta e li annichili. Nessuna fede religiosa costringeva il poeta a menomare la quantità della passione;

e così la dipintura del bene e del male e degli affetti di ogni sorta non aveva per lui altri confini se non quelli dell'estetica.

Ma non accade lo stesso nell'arte cristiana. Qui il poeta sinceramente religioso procede con una certa scelta e misura, perchè ubbidisce, con maggiore o minore consapevolezza, alla sua fede. Per essa il nostro destino non essendo un mistero, la vita e la storia perdono gran parte del proprio pregio, o, per dir meglio, quel pregio è sempre relativo, e cresce non in proporzione degli affetti, ma secondo ch'esso si congiunga e armonizzi più facilmente con i principii e i fini superiori della religione. Naturalmente anche qui l'arte si conforma alla coscienza, e restringe in certi limiti l'interpretazione degli affetti. Ma la coscienza cristiana ha una lunga storia; e, salvo che nei suoi caratteri generali, si modifica secondo i diversi periodi della medesima. Notiamone due soli: uno in cui essa contrasta con le passioni dei secoli mezzo barbari; e un altro in cui, vittoriosa, concede agli affetti quel tanto di potere che a lei par conveniente: esempi insigni ne sono la « Divina Commedia » e i « Promessi Sposi ».

Nel poema dantesco quella coscienza or sovrasta e or soggiace alle altre forze; perchè

Dante cede ora a lei, ora alle tempeste che gli rugghiano dentro. In questo secondo caso, egli porta le passioni più violente fin nel paradiso, contradicendo alla teologia cristiana: S. Pietro disfavilla d'ira per le nequizie dei Papi, i santi e Beatrice si trascolorano; tutto il cielo si fa rosso come nube a sera: il paradiso diviene allora come la terra e un po' anche come l'inferno. Se non che poi torna ben presto paradiso; e tutto ciò che vi si vede, così ci rapisce ed inalza, che non pure non siam più tocchi dalle misere cose umane, ma vediamo dileguarcisi allo sguardo e risolversi in nulla l'uomo e tutta la sua storia.

Nelle molte e stupende tragedie che sono in tutto il poema sacro fervono passioni ardenti e talor crudeli e quasi selvagge; ma, chi ben osservi, una temperanza segreta impedisce la manifestazione estetica degli ultimi eccessi. Più notevole poi mi sembra questo, che, per il solo fatto che quelle tragedie si compiono in mondi soprannaturali, le passioni perdano più o meno della loro forza su noi. La scena oltramondana ne tempera la violenza; perchè là, su quel teatro donde la terra è tanto remota, intendiamo appieno gli effetti delle opere nostre. Anche quando Francesca ci fa chinare e tener basso il viso, e Ugolino ci strazia, an-

che in quei momenti supremi vediamo e sentiamo su quelle scene qualche cosa che leva la nostra mente più in alto. La bufera infernale che mai non resta e il tremore che ci viene dall' eterno rezzo sono segni di Dio, giudice terribile e presente da per tutto. E quivi, e in qualsiasi altro punto dei tre regni danteschi, c' è come una voce segreta che ci mormora sempre qualche cosa di più tremendo di quelle tragedie umane, qualche cosa di misterioso e di eterno che impedisce l' intero oblio di noi stessi e il nostro abbandono all' onda degli affetti.

Ma nei « Promessi Sposi » gli affetti non hanno nemmeno quei momenti di ribellione o di assoluta signoria, che nella « Divina Commedia » : la coscienza cristiana li ha soggiogati e li regge a suo modo. Posti in azione dal nostro sommo poeta moderno, destano negli spettatori movimenti stupendi, ma non tutti i movimenti onde è capace il cuore umano; perchè o non sono rappresentati tutti quanti, o sono rappresentati assai disugualmente, con maggiore o minore ampiezza, secondo la loro natura o secondo che meglio si conformino al sentimento cristiano che governa tutta l' opera. Al male assoluto si può dire che non sia stata concessa veruna ampia e compiuta dipintura

in tutta la vasta concezione del gran Lombardo. Quello di don Rodrigo non è un carattere poeticamente perfetto, e fra tutti gli altri del romanzo ci sembra il meno individuato: è il carattere di un malvagio come tanti altri, e non ci lascia di sè idea chiara e precisa. Il male è rappresentato dal Manzoni sempre con una dose più o meno larga di bene: don Abbondio, in fondo, non è cattivo, anzi è buono, e finisce col fare del bene. Il cuore dell'Innominato ci si apre quando vi cade per la prima volta un raggio celeste che ne dilegua l'orrore; e noi possiamo numerarne i battiti solo dal momento che Iddio lo affanna e lo consola nel tempo stesso.

Quella passione, che per le anime gentili è la più pericolosa a essere descritta, la vediamo o esclusa del tutto o coperta di veli: l'amore nei due promessi sposi non è molto dissimile dall'affetto fraterno. Dove l'errore cominciava a mutarsi in colpa, troviamo non che veli, ma dense tenebre; si comprende per congettura, ma non si vedono più le cose vive e mobili sulla scena. Così, quando siamo al punto che Egidio rivolge il discorso a Gertrude, il poeta dice soltanto: « La sventurata rispose »; e finisce tutto là, dove forse altri scrittori avrebbero creduto cominciasse il me-

glio, e l'arte potesse far le sue maggiori prove. Abbiamo dunque riduzione nella quantità, e riduzione nella qualità delle passioni. In Dante la riduzione è molto minore che nel Manzoni; tuttavia, se si prescinde dalle differenze che sogliono correre fra scrittori di una medesima fede religiosa, può affermarsi in generale che la coscienza cristiana non consente che le passioni non abbiano altri limiti che quelli dell'estetica, e ne prescrive loro di più ristretti; e da questi a quelli della poesia l'intervallo non è piccolo.

Immensamente più severa è in questo proposito la coscienza puritana. Notai già i suoi caratteri. Essa non sentiva e non vedea nel mondo che il divino, e il divino restringeva alla permanente intuizione dell'ordine soprannaturale, dell'onnipotenza e della rigida giustizia del Dio della Bibbia, e in ispecie di quello del Vecchio Testamento. La storia umana s'impiccolisce; e la luce immensa, che continuamente piove dall'Essere supremo, fa parere ombre vane tutte le cose che sono fuori di lui. Se nel Cattolicismo il conformare i pensieri e gli atti alla Legge è mezzo sicuro di salvazione, e se con le opere possiamo, non che ottenere, ma rapire il paradiso; nella fede puritana, che s'informava del terribile inse-

gnamento di Calvino, tutte le migliori opere nostre non sarebbero bastate a salvar un'anima sola in cui prima non fosse caduta una stilla della Grazia.

Qui il poeta non dà mai alle passioni il valore assoluto, che queste avevano per i drammaturghi inglesi del secolo XVI, e appena concede una parte di quel valore relativo che ad esse attribuisce la coscienza cristiana. E anche quando più si accosta alla realtà della vita, egli non vi si mesce interamente, non vi trova quel dolce che tanto alletta altri poeti di fede diversa: accenna più che non descriva i fatti morali, significa più che non rappresenti le passioni; e, in somma, è tutto inteso a far dell'arte uno specchio in cui l'uomo vegga riflesso più il cielo che se medesimo. E così chiude l'arte in uno spazio tanto ristretto, che l'intervallo tra i termini a lei assegnati e quelli dell'estetica è maggiore degli altri due intervalli, onde ho parlato poco avanti.

Ma tutto questo sarà meglio inteso quando avrò ragionato del « Paradiso Perduto »; poichè le due concezioni del Bunyan e del Milton si compiono a vicenda, e fanno come la storia poetica della coscienza puritana. L'una ritrae il Puritanismo più severo, più greggio e più biblico; l'altra lo adorna di una classicità che

vince quella stessa che fioriva al tempo di Elisabetta. La prima poi si restringe alla vita cristiana, quale da secoli si muove e passa sulla terra; la seconda abbraccia spazi che, eccedendo i confini stessi del creato, si estendono agli abissi del caos, e a tempi presso che immensurabili, come quelli che vanno dal principio alla fine di tutte le cose.

PARTE SECONDA

Il " Paradiso perduto " del Milton.

Come il « Viaggio del Pellegrino », così il « Paradiso Perduto » è la creazione di una grande anima, senza fine infelice per aver visto soccombere la nobil causa a cui era devota. Ma, oltre a questo dolore, comune a lui e al Bunyan, il Milton, in età ancor verde, ebbe l'altro di perdere la luce degli occhi, sicchè parvegli di essere stato tolto insieme alla patria e al mondo. L'operosità straordinaria che lo spinse a visitar lontani paesi, a studiar

lingue e letterature antiche e moderne, e a gittarsi in mezzo alle ardenti polemiche religiose e politiche dei suoi connazionali, a cagione di quella doppia sventura si trovò precluse tutte le consuete vie e costretta a contenersi e far groppo dentro lo spirito da cui procedeva. Poche vite umane debbono aver patito quaggiù quanto quella; poche, sorte così splendide e liete, essere tramontate così mestamente. Ma ancor più rari saranno stati quegli uomini che abbiano saputo così tollerare il martirio e render fecondo il proprio dolore per sè e per gli altri, come fece il Milton. La sua patria aveva perduto la libertà; egli tutto, fin la vista della natura, del sole e di quei cieli che annunciano la gloria di Dio!

Eppure, in mezzo alla notte da cui era circondato, trovò un' altra patria e nuovi cieli, non meno lucenti dei primi; e ritraendo questi, che gli sorridevano in mezzo alle sue tenebre, compose il grande poema. In esso volle adombrare i destini del Puritanismo, che allora volgevano al tramonto. Come l'Eden, perduto una volta, sarebbe stato infallibilmente ricuperato dall'uomo; così doveva intervenire a quella nobil causa ch'era, in sostanza, la stessa libertà morale e civile, il maggior tesoro dell'umana famiglia; ciò che avea dato Iddio non

poteva essere tolto da forza umana. E spesso, se penso al Milton cieco, mi torna alla mente il suo Adamo, che, lasciando per sempre il nuovo paradiso, ode le profezie dell' angelo, vede per entro ai secoli futuri l'opera della Redenzione, e poi piglia la via dell'esilio, confortato nel suo immenso dolore da una celeste speranza. Forse il poeta, ritraendo così Adamo, ritrasse anche il proprio stato; certo nella sua opera lasciò alle umane generazioni non solo una grande poesia, ma una parola quasi divina che riaccende nei cuori la virtù e la speranza di più lieto avvenire. Benedetto il genio sempre; benedetto più specialmente quando consacra se stesso ad ottenere un tanto fine!

I.

Il « Paradiso Perduto » è l'epopea più vasta che sia stata immaginata da alcun poeta moderno, come quella che comprende tutti i tempi descritti nella Bibbia, dalla Genesi all'Apocalisse. Anzi, poichè in alcuni dei libri sacri si parla pure di avvenimenti anteriori alla creazione, quale, ad esempio, è la ribellione degli angeli, così il poema inglese, narrando ancor questi, accoglie in sè perfino i tempi che chiamerei antecosmici.

Vero è che di quelle grandi età alcune entrano nel poema come soggetto precipuo della rappresentazione, alcune come parte episodica, ed altre come visione di cose remote; ma tutte insieme fanno un dramma, del quale ci sta più da presso la scena della caduta dell'uomo, e più o men lontane le altre, fino alle due lontanissime, nell'una delle quali vediamo il mondo emergere dal nulla, e nell'altra dissiparsi nel nulla: concezione immensa e degna dell'intendimento del poeta, ch'era di sublimare se stesso e i propri simili, e sentire quanto più potesse della grandezza e dei misteri di Dio. Stando in ispirito sulle alture del Sinai, egli vedeva nell'universo come un circuito di produzione e distruzione, la genesi, le metamorfosi e la palingenesi di tutte le cose. Vedeva il paradiso, qual era stato in principio, popolato di angeli innumerevoli, la rovina di gran parte di essi, e l'opera della creazione del mondo, con la quale Dio si compensò di tanta perdita. Vedeva il primo uomo raggiante di gloria e di bellezza, poi la caduta e la degenerazione di tutta la specie per tanti secoli, e finalmente il risorgere di essa per virtù di un Sacrifizio di valore infinito. E poi nuovi danni e nuove ristorazioni, fino a quelle impossibili ad essere comprese da umano intelletto.

Or il Milton volle che il suo poema, ritraendo tutte le età, antecosmiche e cosmiche, poetiche e storiche, passate e future, destasse nei lettori quel sentimento che le varie parti della Bibbia infondono in colui che le studi e mediti tutte insieme. E appunto per questo gli parve di far opera ancor più degna che non avessero fatto Omero e Virgilio. Nella cosmogonia mosaica egli avea la stessa fede che nella storia più recente. Quale intenzione dunque più alta della sua? Qual materia più sacra che quella intorno a cui egli lavorava? Certo, mostrò di temere che l'età troppo tarda in cui era nato fosse poco favorevole alle opere della fantasia; anticipando così l'opinione del Vico, svolta poi con maggior copia, ma con minor profondità di argomenti, dal Macaulay, cioè che la poesia è destinata a venir meno secondo che la scienza cresce. [1]) Tuttavia si confidava che la sua arte non sarebbe rimasta inferiore alla materia e all'intendimento del poema; perchè l'arte, come la coscienza, era per lui tanto più perfetta, quanto più fedelmente rispecchiasse le cose divine.

---

[1]) Ne ho parlato espressamente in un mio cenno « Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. Vico » (*Studi di letteratura italiana*, 2ª ediz., Firenze, Successori Le Monnier, 1906).

Così egli cantava le origini più che la storia delle cose; i fatti cosmici più che gli umani; gli universali più che i particolari; il soprannaturale più che la natura. All'uomo fa nel suo poema minor parte che a prima giunta non paia: intorno ai nostri primi parenti s'indugia ben poco; e non dà altro che rapide occhiate ai secoli futuri e a quegli incircoscritti spazi, dove le umane generazioni si succedono rapide, confuse e senza lasciar traccia che le ricordi: occhiate bibliche, con le quali scorge, non che gli uomini di tutti i tempi, ma i mondi di tutto il firmamento, passare come atomi e sparire innanzi a Colui che tutto muove. Or appunto in quel modo di concepire e di sentire, in quella coscienza puritana, dove risonava eterno il grido « Sursum corda, » e in quella natura cosmogonica dei fatti che costituiscono la materia del poema inglese, tenterò di fondare la mia qualsisia critica: il che vuol dire che esaminerò l'arte senza disunirla dalla coscienza, anzi facendo delle due una cosa sola, come erano nel Milton, e come in ogni grande poeta le ha fatte Dio.

Chi studi un po' il « Paradiso Perduto » in tutti i suoi elementi, si avvede ben presto come la concezione, sì sublime e sì vasta, stia in gran disuguaglianza con la rappresenta-

zione; perchè tante parti della prima non fanno corpo con la seconda, anzi ne rimangono epicamente staccate. Non tutti quegli avvenimenti cosmici sono parti naturali della favola; e alcuni ci stanno per adombrare il concetto metafisico e religioso del poeta, e in ispecie per compierne l'universalità. Il Milton credette che, subordinando l'ordine biblico e cronologico degli avvenimenti all'ordine epico della sua concezione, potesse ridurre tutti questi a unità, e far sì che per il soggetto immediato del poema alcuni di essi avessero importanza come passato, altri come avvenire. Ma non pare ch'ei conseguisse pienamente il suo fine. La storia di quel passato e la storia di quell'avvenire stanno nella massima sproporzione col fatto ch'è la materia vera e propria del « Paradiso Perduto »; perchè la prima occupa quattro (V-VIII), la seconda due canti (XI, XII); e tutto il poema non ne ha più di dodici.

Di che segue che l'azione, la quale deriva dal soggetto immediato dell'opera, s'impiccolisce in una favola di proporzioni sì vaste. Il poeta, fondandosi sul suo concetto teologico, credette forse non occorrere altro perchè le due parti estreme facessero un tutto solo col centro della sua tela immensa; e che l'arte

potesse sicuramente, e senza adoperarvi altri modi più adatti, rappresentare insieme quelle cose che la coscienza sentiva e ammirava come divinamente unite. Or questo l'arte non poteva; e il difetto del poema è non tanto in quella sproporzione, già notata, tra la storia del passato e dell'avvenire, da una parte, e il suo soggetto vero e proprio, dall'altra; quanto nella mancanza di nesso veramente epico tra la prima e il secondo, tra i maggiori episodi e l'azione principale. Toccherò prima del nesso tra il presente e il passato.

Il racconto della ribellione celeste, fatto da un angelo ad Adamo per premunirlo contro le insidie di Satana, è non meno ampio e adorno che quello della caduta stessa, ch'è il soggetto vero del poema. Ma tutta questa, che direi epopea accessoria, non doveva poi riuscire a nulla, perchè Adamo trasgredisce il comando divino, così come l'avrebbe trasgredito se l'angelo non gli avesse parlato. Ancor meno motivata è la storia della creazione dell'uomo, che Adamo narra poi all'angelo che la ignorava sol perchè in quel tempo trovavasi lontano per adempiere un alto ufficio che gli era stato commesso! E così l'apprende ora per la prima volta, egli, l'abitatore del paradiso, dove cantano continuamente le glorie di Dio mille e mille an-

geli, i quali aveano assistito alla più bella delle opere divine, ch'era appunto quella creazione! Che se il racconto del ribellarsi degli angeli ha per noi qualche efficacia drammatica, come quello che avrebbe potuto impedire la prima colpa e la caduta, non sapremmo ravvisarne alcuna nell'altro di Adamo all'angelo; il quale, oltre ad essere immutabile per natura, non doveva partecipare in alcun modo all'azione seguente.

I due racconti non potevano aver altro effetto che quello di continuare la storia del mondo sino al tempo di Adamo; perchè il Milton voleva innestar tale storia nella favola principale sull'esempio dell' « Odissea » e dell' « Eneide ». Ma il caso mi par molto diverso, poichè l'antefatto dei due poemi antichi era parte integrale degli avvenimenti che sono raccontati in maniera diretta dal poeta. Oltre a che, in Omero e in Virgilio, essendo l'eroe medesimo del poema quegli che narra del passato, riescono allo stesso modo importanti così le cose fatte innanzi ai nostri occhi come quelle raccontate; e l'eroe, narrando insieme e operando, riduce ad unità tutte le parti della favola. In tal modo il ritorno dal passato al presente, dal racconto all'azione, desta in noi effetti naturalissimi e simili in tutto a quelli

che, assistendo ad una vera rappresentazione drammatica, produce il succedersi delle scene, dove, in tempi e in situazioni diverse, abbiamo innanzi quegli stessi caratteri umani, di cui sempre più bramiamo veder nuovi lati, penetrar l'intimo e indovinar la catastrofe.

Fin qui gli episodi che si riferiscono al passato: vediamo ora l'episodio che riguarda l'avvenire. Esso non entra veramente nell'azione, e, ciò ch'è peggio, vien fuori quando questa era finita. Chè finita può dirsi non appena è pronunziata la condanna dei nostri primi parenti; dimodochè tutte quelle visioni che l'angelo, pria di eseguirla, apre agli occhi d'Adamo, non possono più produrre alcun effetto che riguardi il vero argomento del poema. L'effetto loro è piuttosto futuro che presente; perchè Adamo, uscito dall'Eden, trarrà conforto dalla visione avuta, e, adempiendo così i fini di Dio, tramanderà quei barlumi di verità e quelle speranze ai suoi figliuoli. Ma un tale Adamo non appartiene più al poema di Milton. Certo, la visione e la profezia di cose lontanissime possono avere anch'esse la loro efficacia sull'azione, come vediamo nei grandi poemi d'ogni tempo; tuttavia non sarebbero mai sufficienti a formare una seconda epopea che fosse come il compimento della prima, il cui giro

non avesse potuto comprendere tutti quanti gli avvenimenti che l'autore, per i suoi fini morali, voleva che comprendesse. E questo è appunto il caso del nostro poeta. Dopo la caduta di Adamo, ci rimaneva tutta la storia umana, ed egli ne fece come un'epopea in forma di visione. E poichè vero legame epico non ci era tra essa e il nucleo del poema, egli sforzò la rappresentazione ad adeguare quella concezione, che, come dissi, la eccedeva di gran lunga.

II.

Ma della imperfezione epica del « Paradiso Perduto » ci è un'altra cagione non meno importante. I suoi elementi storici sono, come si è visto, tutti biblici, e biblico il significato onde il poeta gl'informa. Ma egli non si contentò di questo; e, nel considerare i libri sacri come fonti del suo poema, volle ritenerne al possibile anche le forme estetiche, le quali, pur quando sembrano epiche, o non sono assolutamente tali, o non hanno tali qualità da poter essere trasportate in un epico lavoro. Chi consideri la Genesi e l'Apocalisse, in cui il Milton s'era principalmente ispirato, riconoscerà che, nonostante l'apparenza epica, quei

libri sono poemi essenzialmente lirici. Unico attore vi è Dio stesso; a lui obbediscono la natura e gli angeli, ministri delle sue grazie e delle sue vendette. Nella Genesi nessuna forza gli si oppone; nessun contrasto fra lui e la materia, la quale, ad una sua parola, esce dal nulla e assume le forme ch'egli prescrive. Nell'Apocalisse un contrasto c'è, ma scarso; e in ogni modo, più della lotta, sono visibili gli effetti della potenza vincitrice: il perire di uomini, di città, di regni, di mondi fulminati dalla vendetta del cielo. Qui la potenza infinita distrugge; nella Genesi crea. L'uomo, venuto su dal nulla, è pur sempre un nulla innanzi a un'onda o ad una scintilla, mosse da Dio.

Finchè dunque i termini opposti sono quella potenza e quella nullità, non ci può essere vero contrasto, non vera epopea. Sia che descriva la creazione, come nella Genesi, sia che la distruzione, come nell'Apocalisse, l'autore biblico non comprende nè la ragione, nè i fini ultimi di ciò che gli è davanti: mistero è per lui Dio, mistero il destino dell'uomo stesso. Pensando a ciò che oltrepassa i termini delle facoltà umane, egli ammira, adora e ritrae quel poco che può delle segrete cose. La disposizione del suo spirito è affatto lirica. Il

tentativo di comprendere e descrivere più a fondo le opere di Dio gli parrebbe una profanazione. E quale nel poeta biblico è l'effetto delle meraviglie divine, tale è in noi quello del suo poema: ammiriamo più che non intendiamo; ogni visione ci si cangia in sentimento, ogni sentimento in mistero.

Or il Milton, avendo più di ogni altro poeta moderno intesa e ammirata la Bibbia, improntò di quei concetti e di quelle immagini tutte le cose da lui pensate. Con siffatta impronta gli avvenimenti cosmici e storici, materia precipua del suo poema, non potevano formare un'epopea perfetta, nè i fatti umani, in essa ritratti, destare forti impressioni drammatiche. Quella visione permanente del Creatore impediva al poeta lo studio immediato e pieno delle creature che gli si allontanavano dallo sguardo per il suo continuo salire in alto. E chi legga attentamente il « Paradiso Perduto », troverà appunto in quella coscienza biblica e profetica, e quasi oltramondana e serafica, la ragione ond'esso ci leva alle somme altezze del pensiero più che non ci accosti alle creazioni della fantasia.

Ma perchè poi la natura cosmogonica dell'argomento conferì non poco a dare al poema siffatti particolari caratteri? Il Milton, come

dissi, pigliava le cose che sono il suo precipuo soggetto, nei loro primordi, quando non avevano peranco storia. Ora questo modo non è favorevole alla rappresentazione obbiettiva. Anche un autore non puritano e dotato delle maggiori facoltà poetiche avrebbe creduto molto difficile il dar vita alle cose stesse, trattandole come fece il nostro poeta: perchè dove non è storia, quivi non è vita; e il poema epico e il dramma non sono se non la storia stessa, rifatta dalla fantasia. Vediamone qualche esempio. Nel paradiso celeste del Milton (dico celeste, per distinguerlo dal paradiso perduto, ch' era in terra) tutto è quiete ovvero uniformità di pensiero e di azione. Fra gl' infiniti suoi abitatori non ce n' è pur uno che non si perda in quella misteriosa unità di Dio e delle sue creature; le quali sono come altrettanti atti visibili della sua volontà, altrettante scintille della sua luce. Nulla è colà di simile a noi, nè alla natura in mezzo a cui viviamo; sicchè, per intendere e godere qualche cosa di quell' ideale soggiorno, dovremmo quasi poterci trasumanare.

È vero che in quel paradiso, tutto quiete e uniformità, scoppia a un tratto, quasi orrenda tempesta, la ribellione di una gran parte degli angeli verso Dio; ed è ancor vero che

quella guerra, essendo cosa inaudita, stupenda e inarrivabilmente descritta, suscita nuovi moti negli spettatori; ma un effetto veramente epico non lo produce: e non è difficile trovarne la ragione. Il Milton, passando nella dipintura del suo paradiso da un estremo all'altro, fa assumere agli elementi spirituali le sembianze meno convenienti, meno verosimili e più disformi dalla loro natura. Quegli angeli ribelli diventano a un tratto guerrieri espertissimi; hanno per capitano un meraviglioso strategico, e nella seconda battaglia combattono con cannoni: siamo non solo in terra, ma in pieno secolo XVII. Qui potrebbe sembrare a molti che se al poeta si concede, come pur si deve, che la metafisica e la fisica siano violate nelle loro leggi, egli abbia poi il diritto di valersi a suo modo di cotesta licenza. Ma il vero è che l'arte, pur facendo contro alle leggi altrui, rispetta sempre le proprie, e non lascia al capriccio di alcuno la scelta tra le molte e diverse forme terrene onde si possano vestire i tipi soprannaturali. Una di quelle forme è sempre indispensabile che ci sia, ma non è mai indifferente che sia questa o quella, nè che la scelta si faccia con altri criteri che quelli della poesia stessa.

Perchè la contradizione, anzi la incompa-

tibilità dei due elementi, il soprannaturale e il naturale, sia meno evidente o sparisca del tutto, la fantasia dei più grandi poeti ha sempre ritratto l'uno in quelle forme dell'altro, che sono, o almeno sembrano, le più antiche fra le storiche, le più nobili fra le umane, e, in generale, le più ideali tra quante ne offra il pensiero. Ed è parso così difficile il far meglio, che i moderni di rado hanno cangiato o modificato quelle forme tradizionali, a cui la fantasia era tanto avvezza, da non sentir più l'inevitabile discordia dei due elementi. Così, per esempio, le armi degli angeli furono sempre le lance e le spade, e i loro modi di guerra quegli stessi descritti nella Bibbia: modi che, consacrati dalla religione, dall'arte e da leggende di ogni sorta, ci sembrano ora qualche cosa di più remoto, di più primitivo, di più dissimile da noi e di più conforme a chi è tanto diverso da noi; e quindi non ci dispiacciono come fa la congiunzione di cose così disparate, quali sono gli atti degli angeli e le scoperte ultime della meccanica e della strategia. Certo, il poeta può ribellarsi alla tradizione e crear nuove forme e nuovi modi di far visibile e umanamente operoso ciò ch'è divino; ma a patto che non guasti, che non riesca a finzioni men poetiche delle antiche.

Quanto al Milton, può dirsi che, arditissimo verso la tradizione, non conseguì appieno l'intento; poichè l'eccesso dell'umano, portato a un tratto, come notai, in quel suo paradiso dove ce n'era la più assoluta deficienza, non divenne poesia vera, non trasformò quel soprannaturale così inestetico; il quale anzi rimase « sicut erat in principio », quando non erano ancora l'uomo nè il mondo.

Dissi che l'aver pigliato le cose nel loro stato primitivo contribuì a scemare nel Milton quella facoltà di obbiettivarsi, a cui frapponeva ostacoli anche la sua fede puritana. Ne avemmo una prova nel paradiso celeste; tocchiamo ora un po' anche nel suo paradiso terrestre, e ne avremo un'altra. Qui troviamo i due primi uomini; ma la loro è una forma di vita diversissima dalla nostra e quasi appena concepibile al pensiero. Scarsa è poi la loro azione fino al canto IX; essi non ci vengono innanzi che due o tre volte per farci vedere come si godano le delizie dell'Eden, e come stiano a colloquio con l'angelo calato dal cielo per metterli in guardia contro il tentatore. L'azione vera, quella almeno che faccia effetto potente su noi, è brevissima e si riduce alla caduta di Eva, sedotta dal serpente, e di Adamo, sedotto da Eva. Lì ci è passione, umanità e contrasto.

I due personaggi, fino a quel punto, hanno fatto parte piuttosto della vita angelica che dell'umana; e il paradiso terrestre altro non è stato che una pallida immagine del celeste. Se il tempo anteriore alla colpa fosse durato molti secoli, per altrettanti secoli ci sarebbe mancato il principio della storia. Soltanto per quella colpa, i due primi uomini divengono persone storiche; appunto come persone storiche divengono gli angeli dal momento che la bellezza delle figliuole degli uomini li costringe a lasciar il cielo per la terra. Soltanto cadendo, la prima coppia umana ci si mostrò in balìa di quella lotta eterna, onde il gener nostro appartiene insieme a Dio e a Satana, e ci diede il primo esempio di quella potenza femminea che vince nel cuor dell'uomo tutte le altre forze del mondo.

Ma con la colpa e con la caduta finisce veramente l'epopea miltoniana; e perciò la sua materia propriamente storica doveva per necessità essere molto scarsa, e il suo paradiso terrestre non poteva riuscir poetico se non in poche occasioni e per pochi momenti. Il Milton fece i maggiori sforzi per accrescere quella materia e per trovarne anche nel tempo anteriore alla caduta: così descrisse nei menomi particolari la vita di Adamo e d'Eva, le loro

cure campestri, le abitudini casalinghe e l'arrivo e il desinare dell'angelo con essi. Ma tutte queste minuzie non fanno la storia, come tutti gli atti e le parole di quei personaggi non fanno i caratteri: la storia, come i caratteri, è fatta dalla parte intima dell'uomo. Ora nessun poeta avrebbe potuto vincere le difficoltà che derivano da una materia come quella, nè condurre una vera azione epica e foggiare caratteri perfetti, dove gli fosse mancato ciò da cui viene la vita all'una e agli altri.

Il Taine, osservando che questi primi uomini adombrano qui l'ideale puritano del vivere domestico, e che Eva in particolare non è altro che una buona massaia, ne ha fatto rimprovero all'autore come di un grave anacronismo. Ma se il chiaro critico fosse andato un po' più a fondo, si sarebbe accorto che quei due personaggi sono poeticamente imperfetti, non tanto per la ragione allegata (chè l'anacronismo ricorre frequente nelle più insigni creazioni dell'arte, senza che ne alteri punto la bellezza), quanto per la mancanza di vita intima e di fisonomia particolare, per quel tipico, quell'astratto e indeterminato ch'è nella loro natura.

E forse egli avrebbe anche riconosciuto essere tal difetto, non che perdonabile, ma quasi

inevitabile al Milton, il quale voleva e doveva ritrarre due caratteri diversissimi da quelli che gli davano l'esperienza e la storia e scevri di tutto ciò che poi il peccato e il dolore aggiunsero alla natura umana. Questa, in ciascuno di noi, piglia forme concrete dai luoghi, dai tempi e dalle passioni; sicchè l'arte quanto più tien conto di siffatte condizioni, tanto più facilmente giunge a creare persone vive. Ma il poeta inglese, prendendo la nostra natura quale gliela dava il tempo primo, omogenea e senza accidenti interni, volle forse trovarle un compenso negli accidenti esterni, che potevano essere, com'erano davvero, tutti propri dei suoi tempi, ma non bastavano per loro stessi a infondere la vita e a scusare il difetto delle qualità più intime. Le anime umane non sono tirate che da altre anime umane.

III.

Nonostante la coscienza puritana del Milton e la materia preistorica dell'argomento (due fatti che dovevano impedire e impedirono, fino al punto che abbiamo visto, la creazione di caratteri e i migliori effetti epici e drammatici), c'è in questo poema un personaggio meraviglioso che basta solo per molti:

si capisce che intendo parlare di Satana. Non mi pare che i critici abbiano spiegato appieno cotesta eccezione. Io, per me, la spiegherei così, che, essendo quello un personaggio essenzialmente umano e storico nella stessa tradizione cristiana, anche un Puritano poteva considerarlo come tale, senza il minimo timore di eterodossia.

Qui l'umano con le sue passioni più ardenti non escludeva il divino; e l'obliarsi del poeta nella vita non era a scapito delle alte contemplazioni di una coscienza profondamente religiosa. Ogni coscienza cristiana trova in Satana un tipo eminentemente poetico. Quali si siano le origini del Giudaismo, è certo che gli elementi onde essa coscienza ha composto quel personaggio si trovano nella Bibbia; e questi elementi sono stati come i semi da cui i Padri della Chiesa fecero germogliare larga copia di concetti e immagini nuove.

Satana è dunque nella cosmogonia e in tutta la storia umana il personaggio più importante dopo Dio. Per cagione di lui c'è una storia dell'universo. Senza lui, Dio si starebbe forse ancora nella sua quiete, inneggiato unicamente da nature angeliche, e non avrebbe avuto occasione di recare ad atto la sua potenza infinita. Satana urta Dio, lo costringe

a star sempre desto; e comincia così quella lotta piena di episodi soprannaturali ed umani, che avrà un'immensa catastrofe con la distruzione del mondo, senza aver forse nemmeno allora l'ultima fine. Se con la ribellione diè origine alla storia dell'universo, con la seduzione di Eva cominciò più particolarmente la storia dell'uomo.

Per tal guisa diventò come un altro re del mondo: fin dove possono penetrare la colpa e il dolore, fin quivi si estende il suo dominio. Scopo supremo di lui è il contrastare sempre e da per tutto a Dio, rivolgerne gli ordini, guastarne le opere; e già, pervertendo l'uomo, egli riuscì insieme a corrompere la nobiltà e la bellezza di tutte le cose. Campo di eterne battaglie è per lui la nostra vita. Non essendogli più dato di ribellare a Dio nature immortali, mise tutto il suo ingegno a far nemici allo stesso gli abitatori della terra. Tutti quelli che non seguono le vie del Signore, appartengono a lui; e così il suo inferno è molto più popolato del paradiso.

Anche quell'altro regno intermedio, ammesso dalla sola credenza cattolica, che si chiama purgatorio, se da una parte è come un vivaio del paradiso, attesta dall'altra l'immenso potere di Satana; il quale, dove non può con-

seguire il danno eterno delle anime, fa indugiare almeno e precedere di pene, amare quanto quelle dell'abisso, il loro ascendere al cielo. Nulla di più meraviglioso che le sue facoltà, la sua diligenza e i suoi modi di guerra e di conquista. Fuor che la volontà del bene, egli non ha perduto nulla della primitiva grandezza che lo faceva, dopo Dio, il maggiore di tutti i celesti; e il suo stesso pervertimento morale non ne ha alterato che in parte la sostanza [1]). Impareggiabile nel fare il male, egli non dorme, non riposa mai; non si ciba, non si compiace di altro che della propria perversità e delle proprie opere bieche; non pensa e non anela che a perdere anime umane [2]).

---

1) S. AGOSTINO, *De vera religione,* c. XIII, 26: « Nec aliquid sanctificatis malus angelus oberit, qui diabolus dicitur, quia et ipse, in quantum angelus est, non est malus, sed in quantum perversus est propria voluntate ». Lo stesso, *De Civitate Dei,* l. XIX, c. XIII: « .... Proinde nec ipsius diaboli natura, in quantum natura est, malum est; sed perversitas eam malam facit ». E la natura del diavolo, in quanto è natura, è buona, perchè, come dice lo stesso Santo in un altro suo luogo, « diabolus natura est Angelus, sed quod natura est, opus Dei est ».

2) S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homelia V sup. Evan. Matthaei (sec. esp.)*: « .... non manducat, non bibit, non dormit, non opus aliquod aliud operatur, nisi ut tentet, ut fallat, ut subvertat. Hic est cibus illius, hic

Nell'altezza dell'antico grado, non soffrendo che alcuno lo superasse o gli stesse a paro, alzò le ciglia contro Iddio, quando questo, secondo alcuni teologi, annunziò ai celesti la gloria a cui avrebbe assunto il suo Unigenito, o, secondo altri, quando fece preveder loro la felicità e la grandezza dell'uomo [1]. Sente più dolore dell'altrui bene che del proprio male; gode delle nostre sventure, esulta alle nostre cadute, ha sete del nostro sangue e si pasce della nostra carne. Tuttavia l'umana creatura in se medesima gli parrebbe forse indegna di tanto odio, se non vedesse in ogni uomo un possibile abitatore di quel paradiso da cui egli fu cacciato, e da cui vorrebbe fosse escluso ogni altro [2].

---

honor, hoc et gaudium ». S. Bernardo, *Meditationes piissimae de cognitione humanae conditionis*, c. XIII: « .... cui (al diavolo) nullum aliud est desiderium, nullum negotium, nullum studium, nisi perdere animas nostras ».

1) S. Pietro Crisologo, *Sermo CXLVIII*: « .... Sed omnia haec ne haberet homo, Angelus, qui inter primos habebatur, invidit, maluitque in diabolum commutari ne hominem plenum gloria sic videret ».

2) Riccardo di S. Vittore, *Adnotatio in Psalmum II*: « Poene plus oderunt (parla de' diavoli in generale, e Satana è il compendio delle loro qualità) bona nostra, quam tormenta sua; immo malunt quotidie tormenta sua augere, quam nostra bona.... ». S.

Tanta ambizione e tanto livore gli fanno dentro una tempesta che sempre rugghia. Come, anche prima del Milton, disse mirabilmente S. Bonaventura, egli porta sempre l'inferno dentro sè. In lui l'intelletto è pari al mal volere. Di quanti uomini vivono in tutti i punti dello spazio conosce appieno le brame, quasi che nella nostra comune madre abbia imparato a conoscere i cuori delle infinite creature che dovevano discenderne per tanti secoli [1]).

I modi poi, infinitamente vari, ch'egli adopra ad ottenere il suo intento, sono subordinati a un principio unico, cioè a quello di vincere l'anima per via del corpo. E il corpo

---

PIETRO CRISOLOGO, *Sermo XCVI* (*De parabola zizaniorum*): « Fratres, ille malis nostris gaudet, turget ruinis nostris, nostris vulneribus convalescit, nostrum sanguinem sitit, nostra saturatur ex carne, nostris vivit ex mortibus. Diabolus hominem non vult habere sed perdere. Quare? Quia ad coelum unde ille cecidit, non vult, non fert, non patitur hominem pervenire ».

[1]) S. LEONE PAPA, *In nativitate Domini, Sermo XXVI*: « Novit (il diavolo) cui adhibeat aestus cupiditatis, cui illecebras gulae ingerat, cui apponat incitamenta luxuriae, cui infundat virus invidiae. Novit quem moerore conturbet, quem gaudio fallat, quem metu opprimat, quem admiratione seducat. Omnium discutit consuetudines, ventilat curas, scrutatur affectus ».

lo conquista lusingando i sensi, alimentando le passioni e facendo irresistibilmente voluttuoso ciò che nuoce alla salute dello spirito; così noi crediamo di bere il miele, intanto ch'ei ci propina il suo fiele più micidiale [1]. Di ogni po' di materia sa farsi una potente arma di guerra, di un capello una trave [2]. È vero che, secondo la curiosa etimologia di S. Bonaventura, egli uccide e l'anima e il corpo [3]; ma la morte del corpo vien sempre alquanto dopo quella dell'anima; anzi non muore nè l'una nè l'altro prima che questo, per un tempo più o meno lungo, non abbia avute molte voluttà o vere o immaginate. Si direbbe che il Maligno non possa tirare anime all'inferno, cioè rapirle al paradiso, per cui erano state fatte, se non dopo aver loro procurato, quasi a sproporzionato compenso, una breve e funesta delizia dei sensi.

Il nostro gran nemico, dunque, conqui-

---

1) S. Eusebio Emisseno, *De Epiphania, Homelia III.*

2) S. Francesco di Assisi, *Opuscoli, collatio VI*: « Ex nimia securitate minus cavetur hostis, et diabolus si de suo capillum habere potest ex homine, cito excrescere facit in trabem ».

3) S. Bonaventura, *Compend. sacrae theologiae pauperum*, l. II, rub. XXVI: « Diabolus a *dia*, quod est duo, et *bolus* quod est morcellus, quia duo occidit, scilicet corpus et animam ».

stando le anime nostre mercè di meravigliosi diletti sensibili e illusioni potenti come la verità stessa, mostra di essere il malvagio più forte insieme e più poetico che si conosca al mondo. Perciò la fantasia cristiana trova o mette lui dovunque le passioni più fervano e si contendano il nostro cuore; dovunque siano delitti, spargimento di sangue, perdizione di anime, tragedie e battaglie; dovunque più si agitino le onde nell'immenso mare dell'essere [1]).

E perciò ancora, fra tutti gli spiriti celesti, ammessi dalla fede ebraico-cristiana, questo è il più umanamente concepito e rappresentato. In lui non si sarebbe potuto concepire il gran ribelle, se non attribuendogli come due nature, l'una divina, e l'altra non solo umana, ma direi eminentemente, eccessivamente umana, capace di possedere nel grado più alto tutti gli affetti che si muovono dentro noi. E poichè, quando egli si ribellò a Dio, l'uomo non era ancor nato, così tutto il suo carattere è un

---

[1]) ORIGENE, *In Iob*, l. I: « .... in omni proelio, vel pugna, in omni perturbatione atque mortis ruina, in omni seditione ac tumultu, in omni contentione et lite, in omni sanguine et homicidio, et furto atque adulterio, omnique lamentabili bello sive orientis, sive occidentis, sive meridiani, sive aquilonis.... ».

anacronismo enorme e pur fecondo di originalissima poesia.

Di siffatto personaggio della fede cristiana il Milton ritenne le qualità principali, e fece il carattere più meraviglioso della poesia moderna. Privo di Satana, il suo « Paradiso Perduto » ci parrebbe deserto; come il paradiso terrestre, nel medesimo poema, sembrava allo stesso Adamo, prima della creazione della donna. Adamo, solitario in mezzo alle bellezze dell'Eden, diceva al Creatore, apparsogli in forme sensibili: « Tutte le cose che qui mi circondano, sono a me inferiori. Or qual comunanza potrebbe esser mai fra cose disuguali? quale armonia, qual godimento?... Dov'è disparità fra creature che stiano le une in alto e le altre in basso, non ci è vero amore, e il tedio le opprime tutte. Io desidero una compagna che sappia godere con me i piaceri dello spirito; e una tal compagna non sarà mai la belva.... Le belve trovano compagnia ciascuna nella propria specie.... Dovrebbe dunque l'uomo trovarla nel bruto, ed aver così la sorte peggiore? »

Il nostro primo parente nel paradiso terrestre si credeva solo, essendo tutto colà al di sotto di lui; e noi troveremmo ben poco di che godere in questo poema, se non ci fosse Satana, perchè quanto altro ci scorgiamo sta al di so-

pra di noi. Le due condizioni sono fra loro opposte, ma un identico bisogno è nelle due parti: Adamo e noi vogliamo qualche cosa che ci somigli; ed egli poi la trova in Eva, e noi la troviamo nel gran ribelle.

Deh! che i lettori timorati, attribuendomi un concetto satanico, non vogliano esorcizzarmi. La somiglianza tra noi e il re dell' inferno io la sento non certo nella sua inimicizia verso Dio e nel suo immenso odio del bene, ma in quelle ardenti passioni, in quella lotta con altri e con se medesimo, in quell' abbondanza di umanità, che distinguono lui da tutti gli altri personaggi del poema inglese. In lui solo sentiamo ciò che avvertimmo tante volte in noi stessi e nei nostri simili. Noi possiamo aborrirlo, dolerci del suo momentaneo trionfo, esultare alle sue sconfitte; e nondimeno è quello il solo carattere che intendiamo in tutti i suoi movimenti più segreti. Fra noi e le altre creature celesti del Milton è differenza di natura; fra noi e Satana, soltanto di grado. E gli stessi due primi uomini, benchè padri nostri e privi, come noi, di qualità soprannaturali, ci sono men somiglianti di lui, così pieno di passioni e sempre dominato da procellosi contrasti interni.

Guardiamolo ancor più da presso. Fin dal

suo primo apparire, egli ci si rivela un eroe. Dal fuoco eterno, dove era caduto precipitando capovolto a traverso l'immenso spazio che divide l'inferno dal paradiso, egli, Farinata soprannaturale, si erge con la testa mentre gli altri innumerevoli spiriti giacciono gli uni sugli altri, vinti, annichiliti dal dolore [1]). Il suo

---

[1]) DANTE disse di Farinata (*Inf.*, X, 34-5):

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
Come avesse lo Inferno in gran dispitto.

E il MILTON di Satana (I, 192 sgg.):

Thus Satan talking to his nearest mate
With head uplift above the wave, and eyes
That sparkling blazed, his other parts besides
Prone on the flood, extended long and large,
Lay floating many a rood....

Poco dopo ne descrive il sorgere che fa con tutta la persona dalle fiamme, le quali, respinte così dall'una e dall'altra parte, lasciano in mezzo un'orrida voragine (*Ibid.*, 221 sgg.):

Forthwith upright he rears from off the pool
His mighty stature; on each hand the flames
Driv'n backward slope their pointing spires, and roll'd
In billows, leave i' th'midst a horrid vale.

E ci fanno ricordare dell'altra similitudine dantesca: « Come d'autunno si levan le foglie », i seguenti versi, dove gli altri angeli caduti, galleggianti sopra lo stesso lago di zolfo acceso, da cui Satana si leva, sono paragonati appunto alle foglie d'autunno, che nuotano sui ruscelli di Vallombrosa (*Ibid.*, 300 sgg.):

. . . . and call'd
His legions, Angel forms, who lay entranced
Thick as autumnal leaves that strow the brooks
In Vallombrosa.

stesso pensiero, irrequieto e indomabile, lo tormenta più che quel letto; ma, non che lamentarsi della sconfitta, egli crede sia meglio essere libero nell'inferno che servo nel cielo. Sente che, grande com'è per propria natura, saprà in qualsiasi luogo compiere inaudite meraviglie e divenir l'emulo di Dio. La lotta sarà dunque il suo destino e la sua gloria, la condizione perpetua di sua vita, la sua vita stessa.

E veramente, dal tempo che, uscendo dall'inferno, ricomincia la guerra contro il cielo, fino a quello che, facendo cader l'uomo, crede averla vinta, non compie atto che non sia eroico, che non accresca evidenza al suo stupendo carattere. Mentre i compagni rianimati da lui disputano intorno ai modi della riscossa, egli ne ha già ideato il disegno, e si apparecchia ad eseguirlo, per quanto arduo: cosa che tutti insieme quegli innumerevoli angeli caduti non avrebber osato. Magnanimo e astuto insieme, nell'accingersi a tanta impresa, dimostra in un concilio infernale come la sovranità vada esercitata a vantaggio degli inferiori, e le fatiche più ardue spettino a chi sieda sopra gli altri.

Il suo evadere dall'inferno, il suo viaggio a traverso l'abisso e fino alle soglie del creato,

è un prodigio di perspicacia e di ardimento. E nuovi prodigi compie per penetrare nell'Eden; dove giunto, sdegna di entrare per la porta, e vi balza sorpassando d'un salto la gran muraglia che lo chiudeva. Non difficoltà, non resistenze e non pericoli scemano in lui la forza o il volere. Riconosciuto da un angelo nelle sue mentite sembianze, ne assume sempre di nuove; cacciato dal paradiso terrestre, gira e rigira la terra intorno all'equatore, la gira e rigira da un polo all'altro, e, ritornato, vi penetra una seconda volta.

Potente di pensiero e di azione, supera poi se stesso nell'eloquenza. I discorsi degli angeli, del Verbo e di Dio medesimo sono scolorati e freddi a paragone dei suoi. Nel cielo, per confondere Abdiele; nell'inferno, per rialzare i cuori degli angeli caduti, e fare a sè benigni la Colpa e la Morte; negli abissi, per persuadere il Caos e la Notte che Iddio, creando, restringeva sempre più i confini dei loro domini, egli ha una vena inesauribile di argomenti, con la quale signoreggia e trascina tutti. A chiunque lo ascolti, apre nuovi orizzonti, e fa vedere il mondo cangiato di faccia. Tira a sè infiniti angeli persuadendoli di non essere stati creati da Dio, come avevan sempre inteso. Anche a sedurre Eva, svolge una certa teorica

di generazione spontanea, secondo cui le nature soprannaturali, figlie, come tutte le altre, della terra fecondata dal sole, non sono che una forma più nobile di vita, alla quale lo stesso uomo potrebbe inalzarsi. Ed Eva, salutata da lui come la cosa più bella dell'universo, non che convinta e persuasa, rimase quasi affascinata da quel discorso. La parola di Dio creò il mondo; quella di Satana lo scompiglia e lo rivolge contro lo stesso Creatore.

Con tali facoltà straordinarie, con tanta energia di volere e con imprese così terribili a compiere, si capisce quali effetti l'eroe debba produrre sugli animi degli spettatori. Lottando con tutto ciò che gli è d'intorno, fa nascere sempre il dramma dove ch'ei sia; e quando è solo, gli dà origine con la procella eterna dei suoi pensieri. Nel soliloquio non riesce meno potente che nel dialogo; perchè le sue reminiscenze sono storia, i suoi propositi sono azione. Quando non è più sulla scena, tutto langue; quando ci è, tutto si avviva; e non ci ritorna mai, senza destare in noi nuovi moti, senza accrescer forza all'azione e affrettarne la catastrofe.

Ma ciò che in lui mi sembra più notevole è la parte di bene, mista alla sua natura maligna. In lui non solo non è ancora spento del

tutto il senso morale, ma sono pure vivi certi affetti delicati, teneri e degni delle più gentili anime umane. È vero che alla fine essi rimangon sempre vinti dagli affetti opposti; pure, così men gagliardi come sono, bastano a produrre i più mirabili contrasti. Quell'eterno nemico di Dio ha talvolta tanto rimorso del suo gran fallo e tanta pietà degli angeli con lui e per lui caduti, che per poco non piange. Tal altra ha brama dell'antica beatitudine, anche se dovesse ricuperarla col sottomettersi al vincitore, e preferirebbe alla sua grandezza tormentosa la pace del più oscuro fra i celesti.

In tali momenti ci fa ricordare di Abbadona, cioè di quel nobil angelo pentito che, come chiarirò espressamente a suo luogo, è il carattere più poetico del « Messia ». Fu già osservato esser questo del Klopstock una continuazione di un altro episodio del « Paradiso Perduto »; ma più importante mi parrebbe il notare, che Abbadona non è altri che Satana stesso nei suoi momenti più belli. Se non che l'eroe miltoniano non può intenerirsi un istante, senza accorgersi insieme che il suo infortunio è irrevocabile, e che se acquistasse di nuovo l'antica gloria, egli ricomincerebbe tosto la sua guerra contro Dio. E allora è preso come da una paura del suo orgoglio, superiore al

suo volere, e della sua stessa natura che non potrebbe esistere senza lotta.

Di quali effetti è a lui cagione la bellezza del mondo creato! Al primo apparirgli del paradiso terrestre, l'ammirazione, l'odio, l'orgoglio ferito, le memorie dell'antica felicità, l'amarezza del presente e lo sconforto dell'avvenire orribilmente tetro, gli fecero dentro tale un tumulto, ch'ei dovette sentire come una pace improvvisa, quando poco dopo si riscosse e si gittò tutto nel pensiero della sua terribile impresa: pensiero angoscioso esso pure, ma che almeno non gli spezzava l'anima in più parti tra loro cozzanti. Direbbesi che nell'inferno e nei regni del Caos e della Notte, Satana fosse meno infelice, perchè colà i pensieri gli venivano tenebrosi e crudeli tutti ad un modo; ma che in mezzo alle armonie del creato, destandoglisi in cuore un po' dell'antica angelica natura, il suo strazio divenisse immenso.

Anche in certi momenti supremi (come quando, trovato dopo lungo studio il miglior modo di trasformarsi e sedurre Eva, dovea essere indifferente ad ogni bellezza e tutto assorto nei pensieri del gran tentativo) anche allora, se gli si offre alla vista la natura vivente, esclama: « Oh terra, come somigli al

cielo, se pure non sei più bella del cielo!... Ti girano intorno mille e mille splendidi astri, e infiniti raggi di luce piovono su te da ogni parte... Oh come sarei lieto di vivere in mezzo alle tue pompe, se a me fosse possibile godere di cosa alcuna! » In somma, per essere un vero Satana, non doveva avere innanzi agli occhi nessuna cosa bella! Quando primamente ebbe visti Adamo ed Eva, egli, il fabbro della loro imminente rovina, sentì che sarebbe stato capace perfino di amarli! E vedendoli baciarsi, trafitto d'invidia, torse altrove la faccia. L'invidia è il sentimento più basso e spregevole del cuor nostro; ma questa di Satana ce lo fa parere più degno che mai di ammirazione; perchè egli brama ciò che di più gentile e tenero è nell'uomo, e per divenire come il fragile Adamo, forse cesserebbe volentieri di essere l'emulo di Dio. A un certo punto la donna pare che lo conquisti interamente; ed è quando, avvicinatosi ad Eva per sedurla, egli avverte in sè qualche cosa di simile a quell'impressione di spavento (come la disse il Petrarca) che ci viene da una gran bellezza femminea; e per poco non abbandona l'audace impresa: momento supremo e incomparabilmente drammatico, in cui il male, per usare la stessa immagine del Milton, si divide da quella fonte

di ogni male; e i destini dell'universo pendono incerti innanzi a Satana vinto e sgomentato dalla bellezza di una donna!

IV.

Tanto varia e poetica è dunque la natura del protagonista miltoniano. Ma qui è da notare ch'essa ci è rivelata più dagli atti e dalle parole del personaggio stesso, quando lo vediamo sulla scena, che non da ciò che il poeta ne dice descrivendolo: il che vuol dire più dalla rappresentazione diretta, che dalla indiretta. Pare che il Milton, parlando di lui, non guardi che alle sole qualità cattive e appena si accorga delle altre, pur buone, che con esse lottano. Nondimeno nelle opere dell'eroe la parte del bene ci sembra maggiore di quella che dalla rappresentazione indiretta ci saremmo aspettata; e in esse troviamo quasi sempre qualche cosa che scema valore alle parole con cui il poeta lo descrive. Secondo queste, la dignità di Satana era falsa e apparente; ma con tutto ciò gli atti di lui sono impressi di dignità vera e grande. Dice ancora il poeta che i più malvagi affetti sconvolgevano dall'imo fondo quell'anima infernale; eppure, quando ciò dice, noi vediamo come un raggio

di cielo guizzare sopra le sataniche tempeste interne.

Aggiunge che il gran ribelle fu domo dal colpo vibratogli da Michele nella prima battaglia; ma il vero è che subito dopo egli rincora i suoi, e nella notte che seguì la gran giornata inventa nuovi e più formidabili strumenti di guerra. Da che procede questa disuguaglianza tra l'eroe posto in azione e l'eroe descritto? Perchè egli trae più vantaggio dalla prima che dalla seconda condizione? La ragione è questa, che l'idea puritana era al Milton meno presente nell'uno çhe nell'altro caso. Quando descriveva le alte qualità del Ribelle, egli pensava all'effetto dell'opera propria su i cuori umani, bramando che questa riuscisse a far aborrire in Satana quanto più si potesse il principio e la cagione di ogni male.

Quando poi lo metteva in azione, egli, obliandosi nel suo eroe, lo faceva sempre più sublime e nel tempo stesso sempre più caro alle genti. Innegabile quel doppio momento di spontaneità e di riflessione nel Milton; innegabile, cioè, da chiunque sappia innamorarsi del suo eroe e seguirne i detti e gli atti con quella simpatia per le grandi concezioni poetiche, senza cui riesce vana ogni interpreta-

zione storica ed estetica. Ma la verità della mia tesi circa quel doppio momento acquista la sua maggiore evidenza nella catastrofe dell'eroe; e poichè questo è un punto di somma importanza per tutto il poema, conviene ch'io mi ci fermi alquanto col mio discorso.

Satana non sì tosto ebbe fatto cader l'uomo, ritornò all'inferno, e, salito sul trono, si mostrò improvvisamente a tutti quegli angeli ribelli che, per lui e con lui caduti, aspettavano il loro duce, trepidanti fra le ansie del timore e della speranza. E ad essi, pendenti dalle sue labbra, racconta le sue gesta: egli aveva rotte le porte dell'inferno, traversati gl'invalicabili abissi del caos, ingannati o vinti gli stessi angeli posti a guardia dell'Eden, costrette le forze naturali e soprannaturali a piegarsi al suo volere, e, infine, conquistato per sè e per i suoi un nuovo immenso regno, quello stesso poco avanti perduto dall'uomo. Or che altro rimaneva a loro tutti se non che di accorrervi e prenderne signoria e godimento?

Disse; e mentre si aspettava che da quelle turbe scoppiassero applausi e gridi di gioia, ecco sorgerne, invece, quel fischio ch'è segno certo di pubblico disprezzo. Egli ne stupisce, ma per poco; chè nuova e più forte cagione di stupore lo assale per ciò che intanto accadeva

nella sua stessa persona: gli si allunga il volto; le braccia gli si avviticchiano intorno ai fianchi; l'una gamba gli entra nell'altra; e quindi, trasformato in serpente, cade sul proprio ventre e striscia per terra. Sforzasi di parlare; ma dalla forcuta bocca non esce altro che fischi; a cui rispondono quelli dei compagni trasformati come lui. E quando, insieme con questi, zufolando e strisciando sul suolo, esce dalla reggia, gli altri spiriti infernali che l'aspettavano fuori, impazienti di assistere al suo trionfo, si tramutano anch'essi in serpenti, accrescendo coi loro sibili quell'assordante stridore in cui, per volere del cielo, si convertiva l'applauso preparato al loro vittorioso capitano. Nel tempo stesso, ecco sorgere all'intorno una selva di piante cariche di pomi deliziosi. A questi si avventa tutto quel popolo di nuove serpi; ma, trovandoli guasti e fetidi, ne ritorce la bocca, e poi tenta e ritenta sempre invano quella prova che si converte per essi in un orrendo supplizio.

Ora e la trasformazione in serpente e cotesto supplizio erano per il poeta, come l'adempimento della sentenza divina, pronunciata poco avanti nell'Eden, e ch'egli interpretava e rappresentava a suo modo. Satana coi suoi compagni è qui condannato ad assumere quella

stessa forma di serpente, ch' egli aveva scelto a strumento del suo delitto: pena bensì temporanea, ma da rinnovarsi ogni anno, per qualche giorno, a perpetuo ricordo del suo misfatto e della celeste vendetta. E poichè il suo misfatto era di avere indotto Eva a mangiare il frutto proibito, doveva perciò egli coi suoi compagni struggersi di fame e di sete per quei pomi impossibili a essere mangiati. Come s' intende facilmente, per cotesto supplizio dei pomi, aggiunto di suo alla condanna biblica, il Milton volle osservato in Satana, più interamente che mai, « lo contrappasso » dantesco [1]).

Il quale poi egli descrisse con tal severità di linguaggio e con tale evidente sodisfazione del proprio animo per una pena così adatta alla colpa, da farci intendere come, immaginando quella catastrofe, volesse sottomettere al sentimento religioso ogni altro ordine di sentimenti. Nelle narrazioni anteriori aveva ricordato la pena inflitta su nel cielo al vinto Ribelle; poi, in questo canto medesimo, ha ripetuto la sentenza profferita contro lo stesso colpevole nell' Eden; e ora, benchè in maniera tutta sua, reca ad atto cotesta sentenza. E qui, anche, dall' impressione che ci fanno le sue pa-

---

[1]) *Inf.*, XXVIII, 142.

role, lo diremmo ispirato da un' idea pari a quella che Dante manifestò in quei versi:

> O somma Sapienza, quant'è l'arte
> Che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo
> E quanto giusto tua virtù comparte [1].

Ci parrebbe anzi che, di fronte a quelle improvvise e terribili trasformazioni, ei dovesse pensare come lo stesso poeta italiano alla vista di trasformazioni poco diverse:

> Oh giustizia di Dio, quanto è severa,
> Che cotai colpi per vendetta croscia [2].

Era venuto il momento della giustizia anche per il suo eroe; e il Milton, non che obliarsi, come aveva fatto spesso fino a qui, nei grandi atti di lui, pone tutto il suo ingegno a mostrarne l'infinita nequizia e a descriverne la ben meritata pena. Egli si credeva obbligato a ciò dalle imprescindibili ragioni della teologia e della storia cristiana. E veramente la sua epopea non poteva in ciò essere diversa da ogni altra epopea che avesse tolto o potesse togliere a suo argomento qualcuno dei maggiori fatti della storia ebraico-cristiana,

---

[1]) *Inf.*, XIX, 10.
[2]) *Ibid.*, XXIV, 119-20.

dove la Ribellione, il Peccato originale, la Redenzione e il Giudizio universale sono parti correlative e inseparabili di un sol tutto: e tutto deve finire con la sconfitta dell'avversario d'ogni bene e con la gloria dell' « avversario d'ogni male ». E poi bisogna sempre ricordare che il Milton in quella catastrofe del suo eroe intendeva ritrarre anche la sorte dei nemici della causa puritana e, quindi, il trionfo di essa causa non pure nella Chiesa, ma in tutti gli ordini civili e politici delle società umane. Tali effetti costituivano per lui come un paradiso ricuperato, al quale egli intanto guardava attraverso il paradiso perduto. Naturale, inevitabile, dunque, la caduta, anzi il sagrifizio di quell'eroe che pure era stato la maggior fonte di vita a tutto il suo poema.

Ma era poi egualmente naturale e necessario che quella catastrofe riuscisse così diversa da tutto ciò che la precede nel dramma, diversa dalle stesse qualità dell'eroe, dalle stesse ragioni poetiche, e, forse, almeno fino a un certo punto, dalla stessa ragione teologica, alla quale il Puritano voleva qui rendere il più segnalato omaggio ch'egli potesse? Io, per me, non credo che tale e tanta discordia possa essere negata, nè, tanto meno, giustificata. Mi si lasci addurre le mie ragioni.

Il Milton, con quella singolare catastrofe, intese a produrre un effetto che ben potremmo non voler dire comico, ma che poi non ci sarebbe agevole chiamare in altro modo. Evidente quella intenzione; evidente, e anzi espressamente confessato, il mezzo onde recolla ad atto. Si badi sopra tutto alle parole con cui egli incomincia a narrare la trasformazione di Satana e compagni in serpenti:

he hears
On all sides, from innumerable tongues,
A dismal universal hiss! — the sound
Of public scorn [1]);

e a quelle altre onde chiude la stessa narrazione:

Thus was the applause they meant
Turn'd to exploding hiss, — triumph to shame,
Cast on themselves from their own mouths [2]).

Pur da questi due luoghi è dunque manifesto che il Milton ebbe qui espressioni che non lasciassero alcun dubbio sul valore di quei fischi e sulla stessa loro identità coi fischi onde il pubblico suole nel teatro felicitare gl'istrioni. Ma come mai un poeta di tanta altezza si per-

---

1) *Par. Lost*, X, 506-9.
2) *Ibid.*, X, 545-7.

suase che quel personaggio così eroico potesse, per quel semplice espediente di arte, far su noi effetti così diversi da quelli fatti sin allora? Come potè supporre che le ragioni, ond'egli fu mosso a ideare tutta quella singolare catastrofe, sarebbero parse ai suoi lettori non meno giuste e forse anche non meno sante che a lui medesimo?

Certo è, in ogni modo, che, ad ottenere quei così strani effetti morali e drammatici, gli dovè parer necessario l'uso di un comico che si sovrapponesse alla solennità e tragicità degli elementi onde sin allora aveva informato la sua rappresentazione. Ma un comico vero, insito alle cose stesse e così ben preparato da servirgli, venuta l'occasione, al suo fine, un comico, in somma, sufficiente a tanto bisogno, donde mai avrebbe potuto trarlo? Non certo dalla persona dell'eroe che oramai sappiamo chi sia, e che (per riassumere tutto in due parole) dalla prima scena, in cui ci si presenta formidabile apparecchiatore di una nuova guerra, fino a quest'ultima, dove lo vediamo tornarne vincitore, nulla ha mai fatto o detto che non ci paresse sublime, nulla che non fosse o reminiscenza di cose grandi già compiute o disegno di altre, non meno grandi, da compiere. Che se talvolta volle per poco sospendere la sua

operosità malvagia, allora lo abbiamo visto aprirsi agli affetti più teneri del cuore umano, quasi innamorarsi di Eva e parlare come in simili casi hanno fatto gli animi più gentili e più ardenti, ricordati dalla storia e dalla poesia. Or tali situazioni, per quanto rare, fanno pur sempre parte di sua vita; e il comico non è meno contrario a esse che alle altre situazioni d'indole diversa, poco avanti accennate.

Se non dunque dalla persona di Satana, avrebbe il Milton potuto derivare gli elementi, onde voleva abbattere il suo eroe, dagli altri spiriti infernali? Ma, pure così, la difficoltà sarebbe rimasta insuperabile; perchè come avrebbe potuto infondere in essi, di un tratto, sentimenti di quella natura per il loro capitano? E come quest'ultima sua impresa sarebbe parsa stolta o meschina a quegli spiriti che dianzi, pure al sentirne agitare il disegno, si erano taciuti, leggendo ciascuno negli occhi dell'altro il proprio terrore? Ed essi, avvezzi a temere e ad ammirare Satana, anche dopo la sconfitta da lui toccata nel cielo, a cui seguì il precipizio di tutti nell'inferno, come avrebbero mutata l'ammirazione in disprezzo, proprio in quel momento ch'egli doveva parer loro più fortunato, più benemerito e più glorioso che mai?

Dunque, fino a quel momento, non mutati e non mutabili Satana e i compagni, che cosa avrebbe potuto fare il Milton perchè l'eroe producesse un effetto contrario a quelli prodotti per l'innanzi? Non potendo, come parmi aver già chiarito, adoprare ai suoi fini un comico intrinseco, sostanziale e inerente ai suoi personaggi e alla rappresentazione qual era stata condotta sino a quel punto, si contentò di un comico estrinseco e, direi, meccanico; chè tale era veramente il sibilo dei demoni tramutati in serpi. E chi, guardando alla manifesta imitazione degli esempi mitologici e specialmente all'episodio ovidiano di Cadmo, qui più particolarmente seguito, volesse dire che il sibilo nella scena del Milton non è men naturale che nei predetti esempi, egli s'ingannerebbe a partito, e confonderebbe due cose, apparentemente simili ma sostanzialmente diverse. Chè nelle favole mitologiche le persone destinate a trasformarsi debbono sfogare il proprio sentimento nelle voci e negli atti di coloro in cui si trasformano.

È una necessità organica per cui l'intimo si manifesta in una maniera non naturale e strana, restando però sempre qual esso era stato fin allora, salvo il dippiù di un'angoscia che proviene da quel nuovo stato e da quella forzata maniera

di esprimerla. Ma nel caso del Milton quelle voci nuove e quei nuovi movimenti dei demoni trasformati, se sono anch' essi un effetto necessario della trasformazione, non significano più il loro cuore: significano piuttosto un sentimento ad esso contrario. Esprimono, in somma, il sentimento del poeta; e in ciò consiste per l'appunto la falsità dell'espediente a cui egli ricorse perchè una rappresentazione essenzialmente tragica finisse in una scena comica o poco meno.

Cotesta fine osai poco avanti considerare come non del tutto conforme a quella ragione teologica che il poeta volle far prevalere su qualsiasi altra ragione. E forse neanche la consapevolezza o il dubbio dei danni che ne fossero venuti all' opera sua, avrebbero potuto rimuoverlo dal tenere quel modo. In fatti che stima poteva egli fare di quei danni? ed anzi era più il caso di parlare di danni poetici o di simil natura, quand' egli nella sua arte avesse fatto trionfare il divino così gloriosamente com' esso trionfa nella vita umana e in tutta la storia del mondo? Tale è a credere che fosse il concetto puritano del nostro autore.

Ma è poi certo che quella benedetta ragione teologica sarebbe rimasta insodisfatta se l'eroe fosse caduto meno ignominiosamente?

O non è più probabile che sia stata alquanto offesa da quella così inverosimile caduta? Certamente nulla è nei testi biblici e nelle sacre tradizioni, relative alle disfatte di Satana, che possa destare in noi impressioni men che solenni e men che tragiche. Quanto alla prima e più famosa di quelle disfatte, il Milton, oltre a consacrarle un lungo episodio, la descrive anche nello stesso principio di questo poema; e ciò probabilmente per dare alla sua opera un cominciamento grandioso, come quello in cui, non appena precipitato nell'inferno, Satana risorge, e, più audace e formidabile che mai, si accinge a nuova guerra. Tutto riesce qui sublime e quasi pauroso agli spettatori: tali sono gli avversari che hanno appena finito di combattere e che debbono ben presto ricominciare; tale l'impressione che quelle memorie e quei presentimenti fanno su noi: su noi che già intendiamo come la storia del Ribelle stia per congiungersi inseparabilmente con la storia dell'uomo. Nè voglio tacere che anche qualcuno degli accenni, onde qui è ricordato il precipizio di Satana dal cielo, suscitò nel Milton non meno che in Dante alcune delle loro immagini più sublimi.

Or qui giunti, si può domandare: le tradizioni bibliche di quella prima disfatta in che

mai, quanto alla natura dei sentimenti, differiscono dalle stesse tradizioni relative alla seconda che pure doveva entrare come parte precipua nella materia del « Paradiso perduto »? Certamente il Milton volle anche qui, come ne toccai poco avanti, che Satana si mutasse in serpente « according to his doom » [1]), cioè in conformità della sentenza divina pronunziata poco avanti nell'Eden. Ma poi, qual conformità interiore fra la medesima sentenza e la interpretazione e amplificazione che il Poeta ne fece? C'era forse nelle parole della condanna qualche cosa da cui egli avesse potuto trarre, senz'alcun artificio, quella stranezza di effetti che volle attribuire alla trasformazione di Satana? Parmi evidente il contrario; evidente che questo secondo giudizio divino sul Ribelle non fu meno terribile di quel primo che lo aveva precipitato dal cielo nell'inferno.

Se assistendo a quella prima condanna, presentivamo, come dissi, che la storia di Satana fosse sul punto di congiungersi con la storia dell'uomo, poco avanti creato; qui, presenti alla seconda, vediamo già compiersi quel tremendo congiungimento di destini. Qui vediamo

---

[1]) *Par. Lost.*, X, 517.

condannati insieme, benchè a pene diverse, i tre colpevoli: sentenza unica che, nella sua incomparabile semplicità e brevità, contiene come il principio, la causa e i germi degli affanni onde il genere umano sarà oppresso finchè duri il mondo, e che tutti verranno da quel primo peccato e dai peccati innumerevoli in cui l' uomo non cesserà mai di cadere per opera dell' eterno nemico di Dio e delle sue creature.

Ma sulla poca o niuna conformità di quella scena finale con la stessa ragione teologica, io non insisto; perchè, dove pure conformità non ci fosse, e ci fosse invece il contrario, il Milton, facendo come fece, non avrebbe recato minore offesa a quella ragione dell' arte che in un'opera come la sua sovrasta a tutto. Ideata e condotta, sino a quel punto con tanta originalità d' invenzione, con tanta copia d' immagini sacre e profane quasi sempre improntate di nuova bellezza, e, soprattutto, con tanto fuoco interno di fede e di sentimento, poteva egli essere ancor padrone di darle una fine così diversa da tutte le altre parti dell' opera? Poteva più ubbidire ad altre forze e ad altre ispirazioni che a quelle cui aveva ubbidito sino a quel punto?

E quanto all' eroe, in cui pur si aduna-

vano i maggiori pregi della concezione, era più in facoltà del poeta di tramutarlo in una specie d'istrione fischiato? Fischiato, cioè, nelle sole intenzioni del Milton che prendeva quei sibili per segno di disprezzo; il che era proprio il contrario del vero. Ma non è concesso ad alcun poeta, per quanto grande, di mutare per ragioni estrinseche all'arte le qualità morali ed estetiche dei personaggi ch'egli abbia perfettamente ideati. Cotesta perfezione medesima li fa indipendenti da lui; e anzi quanto più gli siano usciti di mano vivi e pieni di efficacia, tanto più egli deve, nel corso dell'azione, sentirsi obbligato a rispettare le conseguenze dell'opera sua. Perchè l'autorità d'un poeta sulle proprie creature non è, in questi casi, come l'autorità che aveva il padre di famiglia per il diritto romano; ma è piuttosto come quella, ristretta e temporanea, che le moderne leggi civili concedono ai genitori. Anche per le creature poetiche arriva il tempo in cui esse diventano maggiorenni.

Ma se ci è chi queste mie parole giudichi troppo ardite e fin anche paradossali, egli si ricrederà ben presto, dove consideri che qui, più che ad un pensiero del mio capo, ho voluto, per quanto forse poco felicemente, dare forma a quello ch'è tutto proprio dei lettori

e degli spettatori meglio disposti a intendere e sentire le sovrane bellezze dell'arte. I quali non si rassegnano mai a vedere mutate o diminuite, contro ogni verosimiglianza morale e poetica, quelle creature mentali ch'essi erano venuti sempre più ammirando nel corso della rappresentazione. Per tali lettori e spettatori quelle creature, in simili casi, rimangono sempre più forti di coloro stessi dai quali ebbero il nascimento. E così il Satana miltoniano rimane intatto dalla pena umiliante a cui volle condannarlo lo stesso padre: rimane sempre quel sublime personaggio in cui la natura soprannaturale è meravigliosamente mista con quell'abbondanza di umanità onde al poeta piacque di dotarlo. Rimane quale da più secoli è da tutti considerato: il padre dei maggiori tipi satanici messi in azione dai più grandi poeti moderni.

Il Milton, cioè lo stesso gran taumaturgo, non ha saputo fare una seconda volta un tanto miracolo in quell'altro suo poema, di cui avrò a parlare in proposito del Klopstock. Si vedrà allora come anche il Satana del « Messia » non regga al paragone di questo. Nella fede religiosa del Milton un personaggio di tanta grandezza era necessario a spiegare la cosmogonia, la storia umana e specialmente l'eterno pro-

blema del male e del dolore. Fuori di essa fede e in tempi a noi più vicini, non era possibile altro tipo diabolico che quello di Mefistofele, il quale potrebbe dirsi uno squarcio dell' eroe miltoniano.

V.

Ma già temo che questo gran personaggio poetico, tirandomi troppo a sè, non mi faccia oltrepassare i confini del mio argomento. Io volevo dimostrare com' egli fosse il solo carattere veramente umano e drammatico dell' epopea miltoniana, a cui ne mancano di altri simili per le ragioni che credetti aver trovato così nell' ingegno e nell' animo del poeta, come nella natura del suo lavoro. Ed ora, tornando a considerar questo nelle sue qualità più intrinseche, dirò ch' esso è la miglior epopea che si potesse fare della cosmogonia biblica. Una vera epopea di questa specie era possibile con la mitologia greca, dove gli enti cosmogonici si succedevano gli uni agli altri: le divinità olimpiche ai Titani, e questi ad altri enti più remoti ancora. Le stesse forze della natura, come il Caos, la Terra, il Tartaro, Eros, l' Erebo e la Notte, nascevano consapevolmente le une dalle altre; anzi, la cosmogonia e la teo-

gonia formavano una storia unica: la teogonia non era se non il secondo periodo della cosmogonia, come si vede in Esiodo. La cosmogonia greca è dunque un'epopea di per se stessa.

Ma la cosmogonia biblica, per le ragioni che dissi più innanzi parlando della Genesi e dell'Apocalisse, non poteva essere materia che di un poema essenzialmente lirico e descrittivo. E la lirica e la descrizione sono appunto le forme in cui il Milton è maestro. Egli ha tinte, gradazioni e armonie infinitamente varie: ne ha sempre di proprie e mirabili per il cielo, per l'inferno, per la natura vivente, per gli abissi del Caos; tanto che nella sua descrizione si trovan tutti i movimenti e le innumerevoli trasparenze che assume la superficie del mare. La poesia degli ultimi secoli non ha dipinture di cose colossali e di fatti cosmogonici, le quali possano adeguare quelle del Milton; anzi dubito che fra gli antichi lo stesso gran Cantore degli atomi non ne abbia che le superino di evidenza e splendore.

A tacer di moltissimi altri luoghi insigni, tutto il secondo canto del poema è tal viva descrizione di fatti portentosi, che di egual pregio non se ne trovan forse che nella Bibbia o nella « Divina Commedia ». Nulla di più bi-

blico e di più dantesco che certe immagini del poeta inglese, sublimi insieme e paurose. Tale, ad esempio, è quella di Satana e degli altri ribelli, che, incalzati da milioni di angeli fedeli, precipitano capovolti dal cielo nei regni del Caos, dove gli atomi sono ab eterno in guerra fra loro; e, attraversando gli spazi immensi, accrescono confusione a quella confusione, tumulto a quel tumulto; tanto che il re dell'abisso fugge spaventato verso gli ultimi confini del suo impero [1]). E non minore spavento ne ha lo stesso Inferno, il quale, sentendo quel fragore e vedendo come precipitare il cielo dal cielo, sarebbe anch'esso fuggito, se una forza sovrana non lo avesse tenuto al suo posto [2]). Ancora Esiodo, nei suoi luoghi

---

[1]) *Par. Lost,* II, 993 sgg.:

I saw and heard; for such a num'rous host
Fled not in silence through the frighted deep
With ruin upon ruin, rout on rout,
Confusion worse confounded; and Heav'n gates
Pour'd out by millions her victorious bands
Pursuing. I upon my frontiers here
Keep residence....

[2]) Ibid., VI, 867 sgg.:

Hell heard th'unsufferable noise; Hell saw
Heav'n ruining from Heav'n, and would have fled
Affrighted; but strict Fate had cast too deep
Her dark foundations, and too fast had bound.

Questi versi ricordano quel « Videbam Satanam sicut fulgur de coelo cadentem » (Luc., X, 18), e anche più

più belli e nella stessa battaglia dei Titani, resta inferiore al poeta inglese; e tutta la sua narrazione sta a quelle e ad altre simili parti del « Paradiso Perduto » come una cronaca alla più splendida storia.

Molte dipinture del Milton sono poi degne di nota anche come interpretazione dei concetti biblici; e talvolta si direbbero un felice svolgimento d'idee e d'immagini rimaste quasi in germe nei sacri libri. Dove in ispecie descrive la creazione del mondo, egli fa il commento più poetico che si conosca delle Sette Giornate. Che sono mai al paragone gli altri poemi sul medesimo soggetto, non escluso quello del nostro Tasso?

Ma, per quanto profondato nei pensieri e nelle immagini degli scrittori sacri, egli non poteva rimuovere dal suo sguardo tanti secoli di cultura universale; anzi, in ogni grande fatto della storia, in ogni verità della scienza e in ogni splendore dell'arte, trovava di che me-

---

quel luogo di DANTE, dal quale anzi pare siano stati ispirati, dove si dice di Lucifero (*Inf.*, XXXIV, 121 sgg.)

> Da questa parte cadde giù dal cielo;
> E la terra, che pria di qua si sporse,
> Per paura di lui fe' del mar velo,
> E venne all'emisperio nostro; e forse
> Per fuggir lui, lasciò qui il luogo voto
> Quella, che appar di qua, e su ricorse.

glio glorificare la sua propria fede. Così, raccogliendo intorno a un soggetto sacro tante ricchezze profane, credeva ricondurre la bellezza alla verità da cui si era miseramente divisa. Ed è soprattutto ammirevole come tante reminiscenze dell'arte antica egli abbia così adoperate, da fare con esse e col suo concetto religioso una perfetta unità estetica. Per tal modo il « Paradiso Perduto » è come l'inno di una coscienza puritana, la quale, da quanto per mente e per occhio si gira, traeva cagione di ammirare Dio ed infiammarsi nella brama di unirsi a Lui.

E già, dentro questa epopea, ad un uomo profondamente religioso potrebbe parere di trovarsi come sopra cime di monti altissimi, donde vedesse gli spazi tutti perdersi nel cielo, e ogni cosa umana quasi naufragata in quella immensità, e le cose invisibili, credute fino allora per fede, prendere forme corporee, muoversi e fare come un dramma universale. Ma, oltre a quest'inno che nasceva dall'immediata contemplazione dell'universo, nel poema ce n'è un altro, cioè quello della stessa coscienza puritana, la quale esulta per aver costretto il mondo antico e il moderno a cantar con lei la gloria di Chi tutto muove, strappati alla filosofia, all'arte e a tutta la sapienza umana i loro tesori, e fat-

tone come tanti segni del trionfo di Dio, come tante parole della miglior preghiera che l'uomo possa volgere all'Eterno. E questo era veramente l'ideale sovrano del Puritanismo che considerava la parola come un inno, e il cuore come il miglior tempio di Dio sulla terra [1]).

E così quella religione potè essere feconda di tanti mirabili effetti. Essa credeva l'uomo poca cosa nel giro della sola storia, ma ricco di un valore immenso, se considerato come parte di quel cosmo, fatto forse per lui, certo poi per cagion di lui sconvolto e restaurato. Essa spirava nei cuori il sentimento di una dignità umana, inferiore di poco alla divina, e quasi parte della divinità stessa. Con tanta coscienza di se medesimi, come dovevano i Puritani giudicare quel domma di un doppio diritto divino nei re e nei vescovi, che gli avversari sostenevano e imponevano agli altri con la violenza? E, a difendere e propagare la nuova fede, quali opere, quali sacrifizi potevan loro sembrare gravi e dolorosi? Qual forza al mondo avrebbe osato resistere ad essi che intendevano reintegrare il divino sulla terra?

---

[1]) *Par. Lost*, I, 17-18:

O Sp'rit, that dost prefer
Before all temples th'upright heart and pure.

Quella fede non era certo esente da errori e da colpe; combatteva anzi alcune parti della civiltà, che sono fra le maggiori glorie della medesima. E poi, vittoriosa, usò modi non meno violenti di quelli per cui essa stessa aveva tanto patito. Ma, nonostante queste ed altre imperfezioni e colpe, le rimarrà sempre il vanto di avere affrancato uomini da uomini, dato origine a parecchi istituti di libertà, che durano ancora ai nostri giorni, e ispirato i due poemi: dai quali è oramai tempo che io mi divida, dolente che tanta parte delle loro bellezze io non abbia saputo rendere nella parola come la sentivo nel cuore.

IL "MACBETH" DELLO SHAKESPEARE

Non c'è per me un diletto estetico che pareggi quello che mi viene dall'assistere alla rappresentazione di una tragedia dello Shakespeare; nè, meditando le pagine di un gran pensatore, o ammirando qualche capolavoro d'arte, o guardando da cima altissima una gran distesa di terre e di mari, il mio spirito fece mai tanto viaggio, quanto è quello che fa durante una tale rappresentazione. Il mio spirito allora avverte insieme i suoi moti più profondi e quelli di tutta la vita umana; e, mentre degli uni e degli altri acquista più consapevolezza che non abbia avuto per lo innanzi, ne sente più che mai terribile il mistero.

Quasi impaurito io guardo quei personaggi, i quali, benchè mossi dalle nostre medesime passioni, sono pure tanto maggiori di noi. Mi par di essere come un pigmeo innanzi a giganti; e nondimeno in quegli atti giganteschi sento

anche me stesso; e la simultanea percezione di quell' antitesi e di quell' identità, sublimandomi e prostrandomi, suscita nel mio cuore moti e affetti non mai prima avvertiti nell' immediata contemplazione della vita. Ammiro le violente passioni che, assalendo quei colossali caratteri, non cessano d' incalzarli fin che non gli abbiano annichiliti. La fantasia umana non ha mai rappresentato nulla di più ineluttabile che quelle passioni: l' ira di un Dio onnipotente che punisce, il Fato che sovrasta agli stessi Dei, non ne pareggiano gli effetti poetici e drammatici. Così i personaggi dello Shakespeare non soccombono ad alcuna potenza estrinseca di qualsiasi natura, ma soltanto a quella che procede dall' intimo dei loro cuori: soccombono alla loro stessa grandezza.

Una delle cose che meglio li distingue dai personaggi di altri sommi poeti, è la loro parola. La parola, d' ordinario, sgagliarda o uccide l' azione; ma nelle creature dello Shakespeare la compie; è azione essa stessa. Anzi, chi ben guardi, i loro discorsi, rivelando continuamente nuovi fatti e nuovi misteri, colti nei più profondi abissi del cuore, riescono a produrre come una nuova rappresentazione della vita: rappresentazione meravigliosa che comprende nel suo giro la stessa azione, per

quanto ampia, della tragedia, e fa sì che la mente dello spettatore muovasi per uno spazio immenso quanto la storia e la natura umana.

I.

Ma perchè questi e altri mirabili effetti siano avvertiti appieno, la lettura dello Shakespeare non basta: occorre che si assista alla rappresentazione teatrale; poichè l'Inglese, con più consapevolezza che non abbia mai avuto alcun altro poeta moderno, scrisse per il teatro; onde solo in questo si possono riassumere la vita, le forme e i colori con cui gli sorsero nella fantasia tutte le sue concezioni, e diventano significativi e drammatici anche i minimi particolari, eloquenti fin le reticenze. A dimostrare ciò intende principalmente il Werder col suo nuovo libro che mi ha dato occasione a scrivere il presente saggio [1]. L'Autore è

---

[1]) KARL WERDER, *Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth gehalten an der Universität zu Berlin*, Berlin, W. Hertz. 1885.

Ristampando oggi il presente mio scritto, voglio ricordare il più recente dei lavori sul Macbeth a me noti, cioè quello del prof. A. C. BRADLEY. Fa parte del suo eccellente libro: *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*; London,

già famoso per le sue conferenze sullo Shakespeare, ammirate dagli stessi Inglesi.

In queste, che riguardano il solo « Macbeth », egli chiarisce i caratteri di tutti i personaggi, notando gli errori in cui erano caduti non solo critici insigni, come lo Schlegel, il Tieck e il Gervinus, ma anche ingegni altamente poetici, come il Goethe e lo Schiller. Nei generali, come nei particolari, la sua parola sparge nuova luce e talvolta fa sì che del dramma s'intendano appieno l'intero organismo e i singoli elementi intrinseci ed estrinseci. Guardando sempre all'intimo delle cose e a quella passione che, penetrata in un cuore, diviene tutt'uno con esso, egli sa derivarne quanto occorre a chiarire i caratteri e l'azione della tragedia. Il procedere della sua critica è un continuo risalire all'idea generatrice dei sentimenti e dei fantasmi. Si allontana, in apparenza, dal soggetto immediato, ma nel fatto gli si avvicina più che mai; e bene spesso giunge a coglierlo in quello stato originario, sul quale si può fondare la più certa o la meno incerta delle interpretazioni.

Macmillan and Co., 1904: libro da cui mi sono sentito invogliato a scrivere un nuovo saggio Shakespereano che pubblicherò in altra occasione.

Una delle sue interpretazioni più compiute riguarda il carattere di Macbeth. Eccola: sono in errore quanti credono che su questo personaggio penda lo stesso fato che pendeva sugli eroi della tragedia antica; nè s'inganna meno chi in tutta quella concezione vede adombrata l'idea di una Provvidenza che dal male faccia scaturire il bene. Anche la natura delle streghe e l'effetto prodotto dalle loro profezie furono falsamente intesi; e peggio ancora fu definito il carattere morale del protagonista. Non pervertito primamente a cagione di tali profezie, non nobile e virtuoso sino a quel momento, come l'ha creduto il più dei critici, ma naturalmente e sempre ambizioso era stato Macbeth, sempre inteso a conseguire quella suprema potenza a cui pervenne poi col delitto.

Una forza originaria, parte integrale del suo animo e scevra fin anche di quei motivi che nella tragedia greca spinsero al delitto Clitennestra ed Egisto, lo affaticava e incitava irresistibilmente di misfatto in misfatto: forza che, coi patimenti indicibili ond'è cagione, produce quanto di più compassionevole e tragico ammiriamo in quello stupendo carattere. Benchè io non concorra del tutto, come dirò appresso, nell'opinione del critico tedesco, pure,

anche in questo proposito, non posso rimanermi dall'ammirare la saldezza dei suoi criteri e quella novità d'idee con cui illustra ogni parte del suo argomento.

Erronea a lui sembra inoltre la comune interpretazione del carattere di lady Macbeth, la quale era stata definita da altri una vera furia. Ma quanto diversa ella ci si mostra qui, per opera del Werder! Preceduto in ciò dal Tieck, egli s'ingegna di compiere questa specie di riabilitazione dell'infelicissima donna. In lei erano passioni supreme la devozione al marito e la brama intensa, indomabile, di vederlo giunto al sommo della potenza umana. Non mai un pensiero per se medesima; e dove a sè guardasse, ciò avveniva solo perchè ella consideravasi come parte dell'uomo adorato. Lo spinse al tradimento, credendo ch'egli ne divenisse oltremodo felice; ma non sì tosto si fu accorta dell'effetto contrario, perdette per sempre ogni pace: si direbbe, anzi, che cominciasse a morire fin da quel giorno. Non partecipò agli altri delitti del marito; e il mal volere che in questo, a ogni nuovo misfatto, cresceva di forza e di ardore, in lei si estinse interamente dopo l'assassinio di Duncano, che tolse per sempre il sonno ad amendue. L'incoraggiamento a quel primo delitto era stato

come l'estremo sforzo della sua indole femminile; e, con la rovina delle speranze allora concepite, si può dire che rovinasse tutta la sua vita.

Anche degna di particolare attenzione è la maniera onde il Werder interpreta l'apparizione dell'ombra di Banquo; e forse le sue parole riusciranno tanto più persuasive, quanto meglio si conoscano le molteplici opinioni dei commentatori intorno a questo famoso punto della tragedia [1]). Ora il Werder, se non dice cose

---

1) La discrepanza di opinioni intorno all'Ombra di Banquo riguarda non solo gl'intendimenti avuti dallo Shakespeare in tutta questa scena, ma ben anche alcuni punti di fatto che parrebbe non dovessero presentare difficoltà alcuna. Così, fra le tante, si fa pure la quistione se qui si tratti di un vero spettro o non piuttosto di un'allucinazione cagionata nel colpevole dai suoi stessi rimorsi. E si è dubitato perfino se l'Ombra, nella prima apparizione, sia Banquo e, nella seconda, Duncano, o viceversa: dubbio che al Bradley, di cui ho testè citato l'opera insigne, non par neanche degno di considerazione. Tra le opinioni, manifestamente erronee al parer mio, ne ricorderò una che forse non fu mai contradetta, ma che pur lo meriterebbe, come quella che, oltre ad essere, per quanto io sappia, comunemente accettata, si riferisce a uno dei più famosi luoghi della tragedia. Intendo dell'opinione partecipata dallo stesso Gioberti, il quale scrisse: « Qual è l'uomo atto a sentire le cose di poesia, che leggendo il Macbeth, quando è giunto a quella esclamazione

nuove per ogni rispetto, si fonda però sempre, e spesso più felicemente che altri, sulle qualità intime dei personaggi e sul particolare

---

non possibile a tradurre: The table is full! non gli paia quasi di veder lo spettro, e non partecipi in certo modo all'illusione di chi prorompe in quelle terribili parole? » (*Del Bello*, cap. III; Napoli, Morano 1861, pag. 32).

Or l'errore del Gioberti e degli altri consiste nel dare a quelle parole un significato che non hanno e non potrebbero avere. E poichè l'errore medesimo deriva dalla falsa interpretazione di un'intera situazione drammatica, basterà che io faccia ricordo di questa, e tutto sarà chiarito.

Siamo dunque alla scena IV dell'atto III. Già sedevano a banchetto Macbeth, sua moglie e i cortigiani, quando il primo, scorgendo alla porta uno dei sicari a cui era stato commesso l'uccisione di Banquo, si alza, va a lui e ne sente la breve relazione dell'assassinio, riuscito nella persona di Banquo medesimo, ma non anche in quella del figlio Fleance, come pur si sarebbe voluto. Poi, congedato il sicario, ritorna ai suoi ospiti. La regina lo prega di mostrarsi lieto, perchè non venga meno la gioia di quelli; egli si sforza di seguire il consiglio: e la scena continua così:

Lenox: May it please your highness sit?
(Enter the Ghost of Banquo and sits in Macbeth's place).
Macbeth: Here had we now our country's honour roof'd,
Were the grac'd person of our Banquo present;
Who may I rather challenge for unkindness
Than pity for mischance!
Rosse: His absence, sir,
Lays blame upon his promise. Please il your highness
To grace us with your royal company?
Macbeth: The table's full.

effetto che il poeta abbia potuto volere che quelli, secondo le varie occasioni, facessero negli spettatori. Con profondo ragionamento di-

---

Lenox:	Here is a place reserv'd, sir.
Macbeth:	Where?
Lenox:	Here, my good lord. What is 't that moves your highness?
Macbeth:	Which of you have done this?
Lords:	What, my good lord?
Macbeth:	Thou canst not say I did it: never shake Thy gory locks at me.

Qui Rosse invita gli ospiti ad alzarsi, perchè il re si sente male; la regina invece li esorta a rimanere seduti: si tratta di cosa momentanea e non insolita nel re; non badino a lui, ed egli si riavrà subito.

Or in tutta questa situazione parmi evidente che Macbeth non si accorga dell'Ombra di Banquo, se non quando, alla sua interrogazione: « Dove? », Lenox risponde « Qui » e accenna insieme il posto a lui riservato. E allora, ma soltanto allora, egli guarda, riconosce e, inorridito, grida: « Chi di voi ha fatto questo?... Tu non puoi dire che lo abbia fatto io ». Che se dell'Ombra si fosse accorto prima, egli, pure prima, sarebbe stato colto da quello spavento e avrebbe gridato a quel modo. Ma il vero è che, avanti che Lenox gli additasse il posto, dicendogli « Qui », Macbeth non altro doveva aver visto se non che la tavola era piena, cioè che tutti i posti vi erano occupati: aveva dato una rapida occhiata al tutto, senza però riconoscere chi fosse l'occupante del posto suo. Le parole dunque « The table's full », che al Gioberti parevano impossibili a tradurre, non contenevano il senso a cui il grande scrittore voleva trarle; e non potevano contenerlo, non avendo ancor Macbeth ricevuto dal suo

mostra come l'ombra di Banquo apparisse al protagonista quando, essendo oramai i nemici dello stesso in parte distrutti e in parte lontani e non più pericolosi, a lui non rimaneva altra persecuzione che quella della propria coscienza. Ed ecco che quel flagello si personifica nella forma di Banquo, e gli si presenta così vivo e tremendo alla vista, com'egli lo aveva già nella fantasia.

Ma perchè gli apparisce l'ombra di Banquo anzi che quella di Duncano? Perchè la prima gli sarebbe stata più paurosa che la seconda. Banquo aveva conosciuto, meglio ancor che Duncano, l'animo di Macbeth, ed era stato unico testimone di quei presagi delle streghe, che dovevano riuscire di tanta efficacia sull'animo del suo compagno, già di per se stesso ambizioso e disposto al delitto. Poi, se Ban-

---

primo colpo d'occhio quella spaventosa impressione, ch'ebbe subito dopo, e che espresse, com'era naturale, con ben altre parole. Si tratti di un vero spettro o di una semplice allucinazione, la comune interpretazione della citata sentenza è sempre falsa.

Metteva conto, pare a me, di correggere questo errore. Nulla è nei sommi che non meriti tutto il nostro studio; nulla, in particolare nello Shakespeare, che, come ricordai poco avanti, non concorra ai suoi effetti drammatici. E poi non era quella una delle sue espressioni che ripete il mondo?

quo doveva essere il progenitore di un lungo ordine di principi, Macbeth, invece, divenuto re, non avrebbe avuti successori del suo sangue; ed era perciò in lui naturale il sospetto che l'ultimo esito del suo tradimento sarebbe stato quello di dare un trono ai figli del suo rivale. Dunque, l'ombra del re gli avrebbe ricordato il solo passato; ma quella del commilitone lo atterriva altresì con l'idea del presente e dell'avvenire; e, sedendo per lui al banchetto, veniva a significare quel prossimo rivolgimento di fortuna, onde il traditore sarebbe stato espulso dal trono e dal mondo.

Nè dirò poi nulla del commento che il Werder, sempre con raro sentimento di arte, fa di molti particolari della tragedia, non bene interpretati finora; ma che pure importa che siano intesi a modo. E veramente, qual è qui il particolare che non abbia un gran valore, che non contenga un'idea profonda, e che molto non conferisca a quella evidenza, a quel moto e a quella vita che tutto il mondo ammira nelle tragedie del poeta inglese?

Non posso però tenermi dal notare uno di siffatti luoghi. Nella I scena dell'atto I, le streghe proferiscono una misteriosa sentenza: « Fair is foul, and foul is fair »; poi, nella scena III dell'atto medesimo, Macbeth, appa-

rendo per la prima volta, dice: « So foul and fair a day I have not seen ». Ora nessun critico, ch'io sappia, aveva così acutamente notata la corrispondenza tra le parole delle streghe e quelle dell'eroe: corrispondenza mirabile, ricca di significato, e che chiarisce appieno il concetto stesso delle streghe, non bene inteso neanche dallo Schiller. Macbeth con quelle parole alludeva (e questo è chiaro) alla sanguinosa battaglia vinta poco prima: nulla veramente di più bello e più spaventoso insieme che le cose viste e fatte durante una grande battaglia.

Ma, dicendo a quel modo, egli concorreva inconsapevolmente nella sentenza delle streghe, le quali avevan voluto parlare appunto di lui e di quella vittoria che dovea farlo più che mai accessibile alla tentazione che gli apparecchiavano. Come egli della sua, così quelle brutte creature si rallegravano della loro giornata. Se non che, esse parlavano per propria scienza, laddove l'eroe, con le parole che erano come un'eco delle loro, diceva assai più che egli stesso non sapesse e non credesse di sapere [1]). In somma, questo del Werder è un la-

---

[1]) Le osservazioni di questa specie mi porgono il destro di notare come non di rado il Poeta sia stato

voro che merita le maggiori lodi; perchè, trattando di una delle più belle tragedie dello Shakespeare, desta in ogni cuore ben disposto effetti non dissimili da quelli che ci produrrebbe una felice rappresentazione della tragedia stessa.

II.

Ma in esso lavoro è poi tutto degno di ammirazione? E sono tutti giusti e accettabili i suoi criteri? In verità, io sono uno che, quando trovo molto da ammirare, vorrei abbandonarmi a quel sentimento che somiglia molto all'amore, ed escludere insieme da me ciò che potesse intepidirlo. Pure, tanto perchè una lode incondizionata non mi tolga fede presso i miei lettori, dirò che non accoglierei senza esame tutto quello che il critico, nelle ultime pagine del suo libro, scrive circa l'idea-

---

inteso male dai suoi traduttori. Per esempio, quella stessa sentenza che già ho citato: « Fair is foul, and foul is fair », è resa dal nostro Rusconi così: « La bellezza è orrida, la deformità amabile ». Non conservando, com'è nell'originale, le stesse parole della prima antitesi nella seconda, il traduttore mostrò di non aver compreso il concetto che qui informa l'unica antitesi, in cui le due si risolvono.

lità dei caratteri poetici. Dissentendo da lui (se ne ho ben compreso il forte ragionamento), credo che il poeta, anche senza adunare in un personaggio le più alte qualità della natura umana, possa fare di esso una di quelle creature mentali che, nella fantasia di mille e mille spettatori, si muovono e si atteggiano come nella stessa fantasia dov'ebbero nascimento.

È poi altro è il chiarire le più intime qualità del carattere di Macbeth, altro è il trovare in esse qualità i principii assoluti di ogni altra concezione poetica. Or facendo la prima delle due cose, il critico tedesco è andato innanzi a molti di coloro che di ciò avevano scritto prima di lui; facendo la seconda, dubito non sia rimasto indietro ai migliori. Quanto egli ha detto nel presente proposito non basta a provare la corrispondenza, da lui veduta, tra il pregio ideale e morale, da una parte, e il valor poetico, dall'altra. Occorrerebbe una prova di fatto più ampia, la quale non si avrebbe, se non quando i suoi principii generali sulla idealità si potessero applicare a caratteri diversi da Macbeth e più specialmente a quegli altri non pochi personaggi dello Shakespeare, che, pur non avendo qualità morali eminenti, sono anch'essi creature vive e

perfette nel regno dell'arte. Ma soprattutto dissento dal Werder, come già accennai, nell'interpretazione del carattere di Macbeth: mi sia concesso di produrre le mie ragioni.

Che Macbeth, com'egli sostiene, risolutosi a uccidere il re, compisse l'orrendo assassinio senza aver un momento di perplessità o di contrasto intimo; che ancora il suo monologo: « If it were done, when 'tis done, then't were well It were done quickly » ecc., debba escludere da noi ogni idea del contrario, sono sentenze non confortate da prova alcuna [1]). Mi pare anzi evidente che, quand'anche il carattere dell'eroe non fosse, in ogni sua parte e in ogni suo atto, proprio quello che sembra a esso critico, non cesserebbe perciò di essere un'eccellente concezione poetica.

Certo, il Werder ha sottilmente confutato l'opinione del Rümelin, il quale, come prova di nobiltà d'animo in Macbeth « prima della tentazione », ricordava la stima che di lui facevano Duncano e gli altri principi e compagni d'arme. Da quali atti (egli dice) potremmo inferire una tale stima? Forse che Duncano non avea avuto in pregio anche Cawdor, chiaritosi poi traditore? Con siffatto criterio, si potrebbe alle-

---

[1]) *Op. cit.*, pag. 240 sgg.

gare anche quel detto di Malcolm, che « il mostruoso Macbeth era un tempo tenuto per uomo leale »! Le lodi del re (conchiude il Werder) si riferiscono solamente al valore del capitano e ai grandi servigi da lui resi allo Stato; anzi è notevole che nè il re, nè altri, in sul principio della tragedia, quando tutto suona del nome di Macbeth, accenni mai alle qualità morali dell'eroe.

Or oserei dire che se questa confutazione par giusta, la ragione di ciò non dovrebbe trovarsi che nei deboli argomenti onde il Rümelin aveva sostenuto la propria tesi, per quanto posso giudicarne dalle poche sentenze di lui, citate in questo libro. Quanto a me, se non è stato già detto, insisterei su questo punto, che l'ammirazione di Duncano e degli altri principi e guerrieri verso l'eroe che in campo aperto disfaceva gli eserciti nemici e, non curando la propria vita, slanciavasi nel folto della mischia per abbattere il terribile Macdonwald; quell'ammirazione, dico, e quelle lodi, se non si estendono espressamente anche alle qualità morali di esso, pure ce lo fanno credere non meno magnanimo che valoroso; e saremmo presi da gran meraviglia, se sentissimo mettere in dubbio, non che negare, la lealtà di lui. Direi, anzi, che lo spettatore (ed io,

appunto, come a ragione chiede il Werder, giudico dagli effetti che deve fare la rappresentazione scenica), sentendo narrare gli atti eroici di Macbeth, nulla forse più ammira in lui di quella noncuranza di sè e di quel disdegno della fortuna, onde parla il soldato ferito che reca al re la prima nuova della battaglia:

But all's too weak:
For brave Macbeth, (well he deserves that name),
Disdaining fortune, with his brandish'd steel,
Which smok'd with bloody execution,
Like valour's minion, carv'd out his passage,
Till he fac'd the slave [1].

Cotesti erano fatti veri, e nessuno dei personaggi ne mette in dubbio il pregio, nè in sul principio, nè in tutto il resto della tragedia. Ora, con quella specie di eroismo, ammirato da Duncano, dai principi, dai guerrieri e dal popolo tutto, era così compatibile, così naturalmente congiunta la nobiltà d'animo e la lealtà, che il contrario ci parrebbe un fatto inesplicabile.

E si badi a questo, che il delitto commesso poco dopo da Macbeth non consistette già in una di quelle ribellioni o congiure contro il proprio signore, di cui abbiamo tanti

[1] Atto I, sc. II.

esempi illustri nella storia e nella drammatica, ma fu invece uno dei più crudeli e vili assassinii che siano stati compiuti al mondo. Spegnere con le proprie mani, nella propria casa, e mentre ci dormiva, venutoci ospite festeggiato, il proprio re, ch'era insieme l'amico e il benefattore! Possiamo supporre un eroe non alieno dai delitti della prima specie; ma come supporlo disposto, fin da principio e senza alcun impulso esterno, ad un assassinio come quello? Che se Duncano non fece espresse lodi della lealtà del suo generale, mi pare si abbia piuttosto a inferirne che un tal pregio egli lo supponeva in quell'uomo, il quale ne aveva pure manifestamente tanti altri e anche di non dissimil natura. Sulle labbra del re, il quale lodava a cielo il capitano che, conducendo i suoi alla vittoria, si era gittato immemore di sè tra le spade nemiche, ogni altra espressa lode sarebbe stata come fuor di luogo.

In tanta abnegazione di se medesimo, poteva quel capitano mancare di lealtà? Ed ecco che Duncano, senza un sospetto al mondo, si reca a dormire, come nel proprio letto, in quello che gli offriva l'ospitalità di lui. La fede che giustamente ha nel suo eroe, l'hanno, e non meno giustamente, tutti gli spettatori; perchè il poeta volle che così fosse, e che questo ef-

fetto procedesse dalla medesima natura delle cose. Conchiudo su questa parte dicendo: che non c'è ragionamento di critico, il quale possa persuadere i lettori che l'eroe, prima di udire il presagio delle streghe, non fosse in parte diverso da quello che fu poi, e che tal presagio non producesse in lui i più tristi effetti.

Contradicendo poi al Gervinus, nota il Werder che un Macbeth, la cui ambizione, ancor non tentata, gli stesse come sopita nel petto, noi non l'abbiamo mai conosciuto in questa tragedia. E come no? vorrei rispondere io. Tutto quello che ho notato fin qui, non si riferisce forse a un Macbeth non ancor venuto sulla scena, ma che pure abbiam visto nelle dipinture che il soldato ferito e Rosse, nobile scozzese, giunti l'uno dopo l'altro dal campo, fecero del suo eroismo? Che più? Venuto finalmente sulla scena, dove già lo aspettava la nostra ammirazione, egli dice per prima cosa quel magnifico: « So foul and fair a day I have not seen ». Il brutto era l'orrore di una sanguinosa battaglia; ma che altro mai poteva esser il bello, se non la gloria di una grande opera compiuta, la coscienza del proprio valore e la gioia dell'imminente applauso?

Dunque, fino a quel momento, conoscevamo benissimo per fama, e, in quel momento stesso,

vediamo, coi nostri propri occhi, l'eroe, nel quale non era ancor sorto il terribile pensiero che, come disse egli medesimo, turbò tutto il suo essere. Da ciò parmi si possa raccogliere che un Macbeth non ancora tentato l'abbiamo pure conosciuto nella tragedia; e che se il Werder ha fatto bene a chiarire come l'ambizione di lui fosse antica e, anche prima del presagio, potente e operosa, non ha egualmente ragione quando si spinge più oltre, negando alle parole delle streghe, in tutto o in parte, la loro efficacia.

E mi conferma in questa idea il vedere come il critico riconosca in Macbeth nobili qualità di animo; delle quali però crede che incominciamo ad accorgerci soltanto dopo l'assassinio del re. Ma io vorrei replicare: se quelle nobili qualità c'erano, perchè sarebbero state come sopite nell'animo dell'eroe, senza dare il menomo segno di vita fino al compimento del misfatto? Questa loro, per dir così, morte temporanea, e quell'improvviso ridestarsi sarebbero poi davvero conformi alle leggi della coscienza, quali ci si manifestano in tanti illustri esempi della storia e quali le sentiamo nel nostro intimo? E non parrebbe più giusto il riconoscere come nell'eroe la miglior parte di sua natura si facesse sentire anche prima che

compisse l'opera nefanda? Questo a me sembra che accada più specialmente quand'egli dice:

> He's here in double trust:
> First, as I am his kinsman and his subject,
> Strong both against the deed; then, as his host,
> Who should against his murtherer shut the door,
> Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
> Hath borne his faculties so meek, hath been
> So clear in his great office that his virtues
> Will plead like angels, trumpet-tongued, against
> The deep damnation of his taking-off [1]).

Certo, in tutto il monologo a cui appartengono questi versi, il protagonista si mostra già risoluto all'uccisione di Duncano, e il Werder ha in ciò ragione contro tutti quelli che ci sentono ancora il contrasto interno tra l'antico e il nuovo Macbeth. Ma, dall'altra parte, non si può negare che nel luogo sopra citato si manifestino già quelle buone qualità morali che, secondo il critico tedesco, aspettarono il compimento del delitto per dar segno della loro esistenza. Il protagonista ha chiara consapevolezza delle ragioni per cui quello, che si apparecchiava a commettere, passerebbe per uno dei più orrendi delitti che la storia ricordi. Gli antichi e i nuovi benefici ricevuti

---

1) Atto I, sc. VII.

da Duncano e l'amore che a questo portava il popolo, sono cose ch'egli non pur confessa, ma loda così, come più non potrebbe il migliore degli uomini. E se in quel momento si fosse apparecchiato, non ad assassinare, ma piuttosto a difendere il re da un assassinio, non avrebbe potuto lodarne le virtù in maniera diversa da quella che tenne nel famoso monologo.

Parlan tutti così coloro che si fanno a compiere qualche orribile delitto? O non cercano piuttosto di dare al bene il valore del male, e di trovare in quelle condizioni stesse, che dovrebbero rimuoverli dal delinquere, un motivo, un pretesto con cui acquietare la propria coscienza? Gli esempi più insigni, che abbiamo dalla storia e dalla tragedia antica e moderna, non ce ne fanno conferma? Il sentimento del bene dunque faceva dire a Macbeth cose che, nella stessa condizione, non avrebbe mai detto un uomo in cui tal sentimento fosse o morto o non mai esistito. Quella stessa confessione: « Io non sono mosso da altro che da una ambizione senza confine », significa che la sua coscienza, anche in quel terribile momento, non faceva inganno a se medesima: vinta e prostrata dalla malvagia ambizione, a cui cedevano oramai le altre forze dello spirito, essa nondimeno poteva ancor vedere le cose quali

veramente erano, e suggerir parole che, in tutto quello spaventoso discorso, guizzano come luce fuggitiva in mezzo alla tempesta.

Che quelle fossero le parole d'una coscienza tutt'altro che morta, vedesi anche più chiaramente da ciò che accade poco dopo, quando egli entra col pugnale in mano nella camera del re. Sentendo mormorare l'uno dei due dormenti: « Iddio ci benedica », e l'altro: « Amen », avrebbe voluto ripetere « Amen » anche lui:

> One cried, 'God bless us!' and 'Amen', the other;
> As they had seen me, with these hangman's hands.
> Listening their fear, I could not say, amen,
> When they did say, God bless us! [1]).

Ecco la voce di quella coscienza che vedemmo poco avanti oppressa, ma pur sempre incapace di mentire a se medesima, e che ora, inorridita del misfatto compiuto, ripiglia molta parte della sua forza e induce nell'assassino un estremo desiderio di benedizione, proprio lo stesso desiderio espresso dalle sue vittime:

> But wherefore could not I pronounce, amen?
> I had most need of blessing, and amen
> Stuck in my throat [2]).

---

1) Att. II, sc. II.
2) Ibid.

E gli par di sentire insieme una terribil voce che gridi: « Tu non dormirai più ».

Questo narra egli stesso con le mani ancor calde di sangue; nè dell'atrocità, allora allora consumata, gli è rimasto nulla di così vivo nella memoria come quell' « Amen » e quel « Non dormirai ». Meravigliosa scena, in cui l'uomo parla a sua moglie meno di ciò ch'egli ha fatto che di ciò che ha colpito lui stesso; meno della morte da lui data agli altri che della morte del suo proprio sonno, di tutto se medesimo! Non un pensiero del presente, di ciò che rimaneva a fare per la propria sicurezza e per il compimento del suo disegno ambizioso: in lui non c'è altro che quella voce, quella voce che rimbomberà in eterno nell'anima sua! Tanta forza di sentire e di ritrarre se medesima ha la coscienza di Macbeth, appena compiuto il delitto. Or come mai essa avrebbe taciuto sino a quel momento? Non era forse la sua medesima voce quella che abbiamo intesa poco prima nel monologo?

III.

Del resto, in tutte le qualità dell'eroe mi par di trovare una riprova di questa opinione. Macbeth con la potenza del volere congiunge in sè una singolare profondità di sentimento e un'incomparabile forza d'immaginativa. Egli osa tutto: procede rapidissimo dal pensiero all'azione, e s'inalza su tutti per valore, gloria e potenza. Ma non è al tempo stesso, come altri pur gagliardi caratteri, superiore ai moti del cuore e della coscienza, dominatore dell'uno e dell'altra. Il coraggio col quale affronta il nemico in battaglia, e l'energia onde compie i più feroci delitti, non lo sottraggono a quelle feroci impressioni e visioni fantastiche che per solito sono più proprie di coloro in cui il volere è soverchiato dalle altre facoltà spirituali. È notevole, anzi, che quelle visioni siano tanta parte della sua vita, che precorrano, accompagnino e seguano sempre le sue azioni, e facciano con queste una storia unica e indivisibile.

Tutto ciò che gli occupa la mente, piglia per lui forme spaventose. Entrando nella camera di Duncano, eccogli dinanzi alla vista un pugnale con l'elsa rivolta verso lui. Qui

la fantasia aggiunge forza alla volontà, già deliberata al misfatto. Ma, poco dopo, ecco sorgere il grido: « Tu non dormirai più »; grido che, risonando sempre più terribile, traduce gl' intimi pensieri del colpevole:

'Glamis hath murther'd sleep: and therefore Cawdor
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more'![1]

Macbeth, Glamis, Cawdor erano la sua stessa persona: eppure quella voce lo chiama ogni volta con nome diverso, quasi per dire ch'egli, con tutte le sue glorie, con tutti i suoi titoli vecchi e nuovi, e per quanto fosse salito o potesse salire ancor più in alto, non dormirebbe più mai! I tre nomi, l'uno dopo l'altro, quanto aggiungono alla forza di quella voce! Ma qui la fantasia, che gli fa udir tal voce, come poco prima aveagli fatto vedere il pugnale, produce un effetto opposto: cresce vigore al flagello della coscienza.

Coll'assassinio di Banquo divien poi immenso nell'omicida il supplizio delle visioni: l'ombra del nuovo assassinato è per lui come un'intera rappresentazione di cose orrende. Si direbbe che il poeta prestasse la propria virtù fantastica al colpevole; il quale, non potendo

[1]) Atto II, sc. II.

adoperarla ad altro che a tradurre in immagini, visibili a lui solo, tutti i moti della sua coscienza, raddoppia a se medesimo lo strazio, anzi lo porta a un punto di là dal quale non va più mente umana. La funerea voce, udita poco avanti, nei nomi di Glamis e Cawdor ricordava la potenza e la gloria, a cui il guerriero era pervenuto prima dell'assassinio che stava per commettere; ma l'ombra di Banquo ricorda e, nel tempo stesso, minaccia più particolarmente la potestà regia, ottenuta mercè di quello. E cotal minaccia divien più tormentosa poco dopo, quando la stessa ombra gli si mostra di nuovo, preceduta da otto re che passano l'uno dopo l'altro, e l'ultimo ha in mano uno specchio. Macbeth discerne dentro a quello molti altri re, e comprende che l'orribile vista debba esser vera, perchè Banquo, a cui somigliano quei principi futuri, Banquo, sempre tutto intriso di sangue, sorride malignamente e glieli addita [1]).

In tal modo l'eroe passa dall'azione alle visioni, e dalle visioni all'azione; con nuovi delitti cerca di liberarsi da quelle, ma coi nuovi delitti esse divengono sempre più feroci e implacabili. Come del suo Satana disse

[1]) Atto IV, sc. I.

il Milton, così potrebbe dirsi di Macbeth che egli porta l'inferno dentro di sè: l'inferno della sua coscienza e delle sue visioni. Fin dal principio di tanto travaglio interno la sua donna gli aveva detto: « Tali cose non debbono essere intese al modo che tu fai, altrimenti ne perderemo il senno » [1]. La sventurata, che dava quel consiglio, non seppe seguirlo ella medesima; e ben presto, vaneggiando, morì di una morte che il poeta volle coprire d'ombra. Ma lo sposo, senza perderne il senno, accolse dentro sè quell' inferno che lo tormentò fin che visse. La sua tempra, capace di patimenti infiniti, resse allo strazio; anzi, in ciò appunto ebbe il maggiore strazio: come il feroce nuotatore che, sopravvivendo per qualche tempo agli altri naufraghi, deve al suo stesso valore gli affanni di una lotta a morte col mare e con la tempesta.

La coscienza non doma il volere, il volere non doma la coscienza; sempre così sino alla fine. Dopo tanti delitti e in mezzo a tanti rimorsi e patimenti, ecco sorgere in quell'anima il sentimento della nullità di ogni cosa umana. Covato forse per lungo tempo dentro il petto, quel sentimento prorompe in parole amaris-

---

[1]) Atto II, sc. II.

sime, alla morte di lady Macbeth. Per lui, che già vedeva tutto intorno a sè divenir come un deserto, quella donna era stata sin allora forse il solo raggio di luce, l'ultima reliquia del suo antico stato felice, il solo affetto che non gli paresse vano in tutto il mondo. Sparita anche quella, egli esclama:

> Life's but a walking shadow; a poor player,
> That struts and frets his hour upon the stage,
> And then is heard no more: it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing [1]).

Non so se alcuno dei più melanconici spiriti moderni abbia pronunziato sentenze così dolorose e così poetiche sul nostro destino; e certamente esse suonano ancor più lugubri sulle labbra di un forte che pure aveva lottato e patito senza fine per conseguire il supremo grado della potenza. Ma nondimeno egli continuò a lottare fino a che soggiacque alla spada di Macduff. Nè i suoi immensi patimenti potevano finir prima, essendo essi inseparabili da una vita nella quale erano ugualmente gagliardi la volontà del male e la coscienza vendicatrice, l'azione e l'immaginativa. E appunto

---

[1]) Atto V, sc. V.

dall'unione e dal conflitto di elementi così poderosi e discordanti derivò questa, ch'è una delle tragedie più stupende, uno dei martirii più poetici che abbia mai concepito l'ingegno umano.

IL " MESSIA " DEL KLOPSTOCK

Come per intendere bene gli scrittori italiani dei primi secoli bisogna conoscere anche le letterature medievali, così la notizia delle letterature straniere moderne è spesso necessaria a chi voglia interpretare in tutte le loro parti i nostri scrittori degli ultimi tempi. Tale necessità si fa sentire più specialmente nella nostra poesia del secolo XVIII, la quale porta in sè molteplici e manifesti i segni dell'immensa efficacia esercitata sopra essa da quella dei paesi vicini. E veramente non era possibile che da noi la sola poesia non partecipasse a quel profondo rinnovamento di ogni cosa italiana, il quale, se ebbe origine dal risorto pensiero degli avi nostri, fu pure molto aiutato da esempi e impulsi stranieri. I letterati di professione non sempre sanno tener d'occhio la storia in tutte le sue parti; e così ignorano non di rado o negano alcune tra le più importanti di quelle cagioni generali che pur sono

indispensabili all'intelligenza di qualsiasi ordine di fatti particolari. L'Italia nel secolo passato prendeva largamente dalle nazioni straniere, come queste avevan preso da essa nei secoli antecedenti. Anche nei nostri settecentisti più alti d'ingegno e più ricchi di dottrina propria sono evidenti gli effetti del vital nutrimento venuto d'altronde. Ed essi non dissimulavano il fatto; la roba altrui era la loro conquista: segno di vigor nuovo e principio di nuova potenza.

I.

Uno dei più grandi stranieri a cui ci conduce lo studio del nostro secolo XVIII è il Klopstock. Ricorderò primamente che delle sue relazioni poetiche col Monti ho tenuto particolar discorso in un altro mio lavoro [1]). Qui vorrei ragionare un po' del suo famoso poema; perchè quelle stesse relazioni non s'intendono bene, s'egli non sia conosciuto anche in ciò che costituisce la sua grandezza. Così questo mio scritto sarà come un'introduzione alle indagini particolari che ho già fatte e a quelle della

[1]) *Studi sulle poesie di V. M.* 3.ª; Firenze, Success. Le Monnier, 1894.

stessa natura, che potrò fare appresso. Benchè io voglia tenermi stretto al mio argomento, pure mi è forza di ritornare ancora sul Milton e dirne qualche altra cosa che giovi allo studio del Poeta alemanno.

Vedemmo già come il « Paradiso Perduto » comprendesse tutti i tempi descritti o ricordati nella Bibbia. Ma tant'ampiezza di concezione non fu sempre intesa bene neanche dai migliori critici; e anzi Federico Schlegel ne parlò al modo che segue: « Egli fa meraviglia come lo stesso autore non si accorse che il « Paradiso Perduto » non forma già di per sè un tutto, ma è il solo primo atto della storia cristiana dell'uomo, se egli voleva riguardarla con occhio poetico, e considerare la Creazione, il Peccato e la Redenzione come un gran dramma. Egli ha voluto riparare a questa mancanza col « Paradiso Riguadagnato », che più tardi vi aggiunse; ma qualora si raffronti con quella grande opera, questa seconda apparisce di troppo piccola entità e valore, perchè possa servirle di conclusione » [1]).

Or nulla di più contrario al vero che cotesta sentenza; perchè il Milton così dovette

---

[1]) *Storia della letteratura antica e moderna*, trad. dell'AMBROSOLI, Napoli, 1855, pag. 285-6.

essersi accorto (e già non occorreva a questo neanche un ingegno come il suo) di quella connessione tra tutt' i massimi avvenimenti della Bibbia, che dei dodici libri, ond' è composto il suo primo poema, diede non meno di sei ai fatti anteriori e posteriori alla Caduta che pur era il suo vero e proprio soggetto. E anzi mi piace di aggiungere che la connessione, di cui qui si parla, fu compresa fin dal secolo XVI dal nostro Vida, il quale porse a tutte le letterature moderne il primo e più insigne esempio di un'epopea cristiana [1]).

Il Milton poi, dettando quel poema mentre le sorti della libertà precipitavano in peggio, significava col dolore del presente la sua fede nell' avvenire. E benchè dovesse intendere che col libro X, dove si giunge alla perdita del paradiso, l' azione era compiuta, pure volle prolungare l' opera per altri due libri, tutti visione di cose future; appunto perchè la grande speranza, con cui quello doveva finire, non potea venirgli se non dallo spettacolo della Redenzione. Che se, dopo aver cantato di Adamo,

---

1) Ne toccai nel mio breve scritto « Sulla Cristiade del Vida », inserito nel volume *Per il Giubileo dell' em. Cardinale A. Capecelatro*, Caserta, tip. La Minerva, 1897.

cantò in un secondo poema del Redentore, ciò non significa, come crede lo Schlegel, ch'ei non avesse compreso prima la stretta relazione fra l'uno e l'altro; bensì che, cedendo a nuovo impulso interno, volesse celebrare anche epicamente quel Riscatto che nel primo poema egli aveva descritto come remotissimo per entro la visione.

Benchè alcuni critici abbiano voluto applicare a questi due poemi il famoso paragone del sole al meriggio e del sole al tramonto, pure non può negarsi che il « Paradiso Ricuperato » è ben lontano dal rassomigliare al sole in qualsiasi momento del giorno: piuttosto potrebbe far figura del sole nell'ecclissi. Privo di favola, di movimento drammatico e di caratteri umani, non ci compensa di questi difetti neanche con quella bellezza d'immagini e di forme, che l'autore in altre sue opere derivò dalla migliore poesia antica e moderna. Direbbesi che, compiendo un atto di contrizione, egli si fosse conformato anche in ciò alla fede puritana; e che, dove nella chiusa del primo poema aveva fatto a quella il sacrifizio dell'eroico Satana, volesse nel secondo farle anche l'altro della sua meravigliosa cultura classica.

Forse cedette a scrupoli della stessa na-

tura di quelli per cui il Tasso compose la « Gerusalemme Conquistata ». Avendo sempre creduto che l'arte pagana fosse inferiore alla cristiana, nulla di più probabile che, quasi per ammenda, scrivesse un secondo poema scevro delle bellezze profane che adornavano il primo. Nè temo che mi si possa contradire allegando le poche reminiscenze classiche che vi s'incontrano, fra cui la più lunga è forse quella dove Satana, nella fine del poema, è paragonato ad Anteo e alla Sfinge [1]). Tali reminiscenze, non che sposarsi ai pensieri cristiani e vestirli di nuova bellezza, come fanno nella prima epopea, ne rimangono manifestamente divise per effetto di quell' alta e severa idea che domina il tutto, e che da esse aborriva.

Questo poema dunque, oltre al Battista che appare per un momento, ha due soli personaggi, Gesù e Satana. E poi, come il Figlio di Dio non è più quel terribile guerriero che sul carro tonante sconfigge e precipita Lucifero dal cielo, ma un solitario che fa penitenza nel deserto; così Satana non è più quel valoroso capitano che, disfatto nella prima giornata, si riscuote e diviene ancor più formidabile nella seconda; e neanche quell'esule audace che,

1) *Paradise Regained*, IV, 568 sgg.

uscendo dall'inferno, sommette al voler suo le maggiori forze dell'universo. Perduti gli altri meravigliosi pregi che lo adornavano allora, par che gli resti la sola eloquenza; e anche questa non più calda e profonda, ma sottile e sofistica. Non ha più le forti parole onde persuase la Colpa, la Morte e il Caos di lasciarlo passare per la sua via, nè quelle, incomparabilmente lusinghevoli, con le quali vinse Eva, da cui poco mancò non rimanesse vinto egli stesso. Direbbesi che, quantunque immortale, non si fosse potuto sottrarre all'azione di di tanti secoli corsi sopra di lui! In più luoghi, e specialmente là dove dice a Gesù che rivendichi il regno ereditario di David, e a tale effetto stringa alleanza coi Parti [1]), la sua eloquenza ci fa rammentare di quella di Alete. E veramente egli ora non è più che un Alete; e quell'Argante, ch'era gran parte del suo carattere nel « Paradiso Perduto », qui pare che in lui sia morto.

Il Milton trasse la materia del secondo poema da una menoma parte degli Evangeli: dico menoma, perchè, salvo le tentazioni sataniche, lasciò quasi tutto il resto: lasciò i miracoli, i discorsi di Gesù, che i discepoli rac-

---

[1]) *Par. Reg.*, III, 347 sgg.

colgono dalla sua bocca, gli episodi a cui partecipano le donne evangeliche, il tradimento e il martirio; i fatti, insomma, che poi dovevano costituire la sostanza del « Messia ». Perchè tenesse questo modo non saprei dire; ma probabilmente pensò che, a significare la vittoria del cielo sull'inferno, gli bastasse quella sola parte della vita del Redentore: e già appena Satana è vinto, l'opera della Redenzione è compiuta. Ma se l'autore conseguiva per tal modo il sommo fine morale e religioso che s'era proposto, non faceva insieme opera pari a quel fine. Con la conclusione del primo poema, l'uomo perdette il paradiso, ma l'arte acquistò un capolavoro immortale; con quella del secondo, l'uomo ricupera il paradiso, ma l'arte, alla sua volta, ci guadagna ben poco.

La compiuta rappresentazione del Riscatto era serbata al Klopstock. Se il poeta ne concepisse la prima idea quando non conosceva ancora i poemi del Milton, non si sa con certezza; perchè da un lato pare ch'egli lo affermi, e dall'altro c'è pure qualche testimonianza in contrario. Comunque sia, togliendo a suo argomento la Passione, egli veniva a continuare l'opera dell'Inglese; e la continuava, per mio giudizio, in due modi: col descrivere quella storia del Redentore, di cui

nel « Paradiso Ricuperato » abbiamo solo una parte, e coll'usare forme ampie e splendide, quali si trovano, non già nel secondo, bensì nel primo lavoro miltoniano. Se non che, può credersi che avrebbe cantato del Messia, anche se non avesse avuto quel precursore: egli pareva nato a questo.

Pochi scrittori o artisti al mondo hanno così amato il proprio soggetto, come egli fece. Sin dalla primissima giovinezza formò tutto il disegno del poema [1]; e anzi, alcune scene del medesimo le vagheggiò in quei sogni che sono così propri degli animi giovanili tormentati da un pensiero dominante. Vide Gesù, da cui gli vennero mirabili visioni, e fra esse quella del giudizio universale, ch'è una delle più belle parti del suo poema. I personaggi dei sacri libri, come esseri ancor viventi, apparivano all'anima innamorata dell'uomo, prima che alla fantasia pittrice dell'artista. Ed egli li trattava già come amici, e quasi teneva con essi lo stesso modo che il nostro Petrarca coi personaggi della classica antichità. S'era altresì

1) Per questo ed altre simili notizie vedasi il discorso premesso da ROBERT BOXBERGER alla sua bella edizione: *Klopstock's Werke, nach den besten Quellen revidirte Ausgabe.* Berlin, Gustav Hempel.

avvezzo coi profeti a guardare come presenti anche i tempi più lontani; e ardente e come i più ardenti di loro, pigliava parte a quelle scene ideali: gemeva alla vista del martirio e risorgeva poi col Martire. Tutta la sua vita intima era insomma un poema, una serie di rappresentazioni, di cui l'anima era autrice e spettatrice nel medesimo tempo.

II.

Che il « Messia », ricchissimo di pregi d'arte, non abbia poi in alto grado quelli che sono più propri dell'epopea, è un'idea quasi generalmente ricevuta; onde non sarebbe più opportuno il ragionarne. Ma delle altre sue qualità e dei suoi particolari effetti poetici forse si potrebbe ancor dire qualche cosa che non fosse proprio una ripetizione, più o meno coperta, di ciò che altri ne abbia detto. Quel poema dunque comprende i massimi fatti della vita di Gesù: la Passione, la Resurrezione e e l'Ascensione, oltre tutti quegli altri dell'antico Testamento, di cui vi si fa ricordo in parecchi propositi. L'azione poi consiste principalmente nell'effetto continuo, portentoso, infinito che gli atti e le parole del Redentore pro-

ducono su tutte le creature che sono in cielo e in terra o si aggirano tra l'uno e l'altra.

Come la parola di Dio trasse dal nulla tutte le cose del mondo, così il dolore o la gioia di Cristo le fa meste o liete. Ogni palpito, ogni sospiro, ogni moto di lui si comunica immediatamente a ciascun atomo dell'universo; così che questo, in ciascun atomo suo, patisce o esulta secondo quegli impulsi. Il Redentore è come il principio e il centro d'un misterioso movimento ideale che si propaga fino al menomo insetto, e piglia forme varie e innumerevoli in tutti gli immensi regni della natura. Direi che c'è un panteismo di dolore prima, e di gioia dopo, se questo concetto fosse compatibile col sentimento religioso del poeta.

Tale, dunque, quale ho tentato descriverla, è l'azione del poema: azione infinita che anima il cielo e la terra, e che talvolta si sovrappone alla stessa fantasia. E in questo consiste appunto il massimo difetto dell'opera. I fatti che compongono un'epopea debbono necessariamente aver qualità o almeno parvenze storiche; debbono essere fatti umani o immaginati come tali, e succedentisi o incalzantisi per effetto delle passioni e delle lotte interne. La mancanza di tali qualità non sarà mai compensata dal valore ideale, nè dal significato

morale ch'essi potessero avere. Dove quelle qualità storiche manchino, il Poeta non giungerà mai a dare alle sue invenzioni le vere e proprie forme dell'epopea. E la sua fede, per quanto viva, e il suo sentimento, per quanto profondo, non basteranno al bisogno sino a che egli non abbia concepito uno spettacolo visibile a tutti, non esclusi coloro che non sono della sua religione.

Nel poema del Klopstock manca tale spettacolo; o, più esattamente, lo spettacolo vi rimane inadeguato a quell'altezza di fini che l'autore vagheggiava. Egli si proponeva di descrivere la lotta tra il bene e il male, la maggior lotta che potesse vedersi nel mondo, e all'ultimo, il trionfo del bene per opera di una vita divina insieme ed umana, vittima volontaria del suo immenso amore per l'uomo. Vastissimo l'orizzonte ideale, non meno vasta la descrizione che abbraccia tutti i tempi e tutti gli spazi; ma l'effetto epico non è proporzionato nè all'una nè all'altra ampiezza, per cagione della natura particolare di quell'azione invisibile, come ho detto, misteriosa e spesso eccedente, non che l'intelletto, la stessa fantasia dei mortali. Chi voglia intender bene il Klopstock, pensi agli scrittori e ai veggenti biblici, e anche più particolarmente a quello

dell'« Apocalisse », che furono il suo amore supremo e le più ricche fonti delle sue immaginazioni. Egli narra e descrive col candore, con la fede e col rapimento onde in quelli si trovano esempi insuperati e insuperabili, e mostra di avere appreso anche dalla Bibbia quella sua maniera di contemplare le cose invisibili, da cui pur pendono i destini delle genti umane e di tutto l'universo.

Già la sola natura di quell'azione bastava a privare il « Messia » di un vero e proprio effetto epico; ma gli nocque inoltre grandemente la mancanza di un contrasto tra due forze straordinarie. Nè si creda che, con un'azione sovrannaturale e misteriosa come quella, ogni contrasto sarebbe stato impossibile; perchè il solo esempio del Milton basterebbe ad attestare il contrario. Col mettere sulla scena un Satana così audace e potente, qual è quello del » Paradiso Perduto », la lotta ci sarebbe stata; e che lotta! Perchè dunque il Klopstock non la volle? Credette forse non esser necessaria all'effetto ch'egli sperava di ottenere altrimenti? O piuttosto la sua ortodossia non gli consentiva di credere che il re dell'inferno, nel tempo della Passione, potesse ancor essere così audace e forte come in quello della Ribellione? Comunque sia, egli si contentò d'un Satana che

avesse tutto l'antico mal volere, ma non più l'antica possanza; e questo è così vero, che il famoso ribelle non riesce qui nè a turbare per un momento l'opera di Gesù, nè a far nulla che almeno interrompesse le scene lunghe e monotone della Redenzione. Fin dal suo primo tentativo egli è vinto da una semplice occhiata di Cristo. E ne segue l'effetto non avvertito, che io sappia, da alcun critico, che il concilio dei demoni, il quale, per comune sentenza, è la parte più bella del poema, contrasta con le altre parti dove si narrano i fatti di Satana. A quell'immensa audacia di propositi e di parole e a tutti quegli apparecchi smisurati di guerra non succede poi nulla di serio, non che di grande: si direbbe una magnifica rassegna militare a cui non segua la menoma battaglia; anzi, all'ultimo, Satana e Adramelecco, usciti dall'inferno frementi d'ira e bramosi di combattere, vanno, vedono e scappano!

Nè di ciò saprei rendermi ragione se non supponendo che l'autore, governato sul principio da un'ispirazione miltoniana, foggiasse caratteri infernali veramente eroici, ma che poi, ritornato subito a quella che credeva maniera più conforme all'indole del suo ingegno e alle qualità del suo argomento, volesse fiacchi all'opera quei personaggi che pure aveva creati

egli stesso a qualche cosa di grande. E così fece che quelli soccombessero senza avere veramente combattuto. La natura dell'azione e la mancanza di lotta hanno dunque impedito che il « Messia » conseguisse i maggiori pregi dell'epopea. Quanto in esso ha guadagnato l'idea teologica, tanto ci ha perduto la poesia; poichè l'effetto religioso in una epopea moderna è quasi in ragione inversa dell'effetto artistico: chi voglia il primo in tutta la sua pienezza, si deve poi contentare di conseguire il secondo in proporzioni molto modeste.

III.

Il « Messia » è un poema tra la visione religiosa e l'epopea; partecipa delle due forme, senza essere interamente nè la prima nè la seconda. Non la prima, perchè c'è molto più di storia e di episodi umani che a quella visione non si convenga; e non la seconda, perchè c'è molto più di sovrannaturale che l'epopea non comporti. Di che si potrebbe inferire che questo poema, se paragonato all' « Apocalisse », è un'epopea, se all' « Iliade », è una visione. Al Klopstock, ricco di fantasia e di affetti, non mancava la facoltà di dar forma sensibile

alle idee più astratte, d'intrecciar drammaticamente i fatti e indurre forti commozioni negli spettatori; ed egli avrebbe dato opera a ciò con migliori risultamenti, se l'ardore mistico non lo avesse di continuo allontanato dallo spettacolo delle cose terrene. Pure, quando quell'ardore si tempera così da consentirgli una maggior vicinanza alla realtà delle cose, anch'egli, il poeta degli angeli e delle visioni, sa ritrarre le tempeste e le tragedie della vita nostra.

Uno degli effetti più notevoli della sua ordinaria condizione di animo è questo, ch'egli circonda i suoi personaggi di un troppo tenue velo di umanità. Li diresti appartenenti ad una nuova specie umana: sono tanto visibili e appassionati, da non poter esser angeli; e nel tempo stesso non posseggono le dette qualità in tale misura, da poterci sembrare figli della terra come noi. Se il nostro animo si contenta di vagheggiarli da lungi, essi continuano a starci innanzi alla vista, non senza nostro diletto. Ma se, bramosi di commozioni più forti, ci appressiamo alla scena, allora ci sembra che si allontanino, perdendo sempre più di quella qualsiasi loro forma corporea, fino a dissolversi negli spazi lucenti del cielo. La tenuità dei loro lineamenti mi ha fatto

sempre rammentare delle anime viste da Dante nel primo cielo:

> Quali per vetri trasparenti e tersi,
> O ver per acque nitide e tranquille,
> Non sì profonde che i fondi sien persi,
> Tornan de' nostri visi le postille,
> Debili sì, che perla in bianca fronte
> Non vien men forte alle nostre pupille;
> Tali vid'io più facce a parlar pronte:
> Per ch'io dentro all'error contrario corsi
> A quel ch'accese amor tra l'uomo e 'l fonte [1]).

Anche per le creature del Klopstock noi siamo compresi dalla doppia illusione espressa in questi ultimi versi: dapprima, ritenendole persone vere e vive, facciamo a un dipresso come Narciso; poi, avvicinandoci e vedendole svanire, dubitiamo non siano mere immagini, e facciamo a un dipresso come Dante. E anche ci potrebbero parer vere e vive, se le contemplassimo in una estasi più o meno simile a quella del poeta che le ha create, poichè l'estasi si assomiglia per questo rispetto alla fantasia giovanile, che bene spesso, come notò il Gioberti, conferisce alle creazioni poetiche la perfezione che lor manchi. E perciò appunto non possiamo giudicare tutte le creazioni del Klopstok così compiute e perfette come quelle di

---

[1]) *Parad.* III, 10-18.

Omero, di Dante, dello Shakespeare e, in parte, dello stesso Milton: le quali, non che aver bisogno, per essere ammirate, che gli spettatori siano anticipatamente ben disposti da una qualsiasi fede, destan per sè medesime le impressioni più potenti.

Nondimeno il nostro autore, dove la contemplazione mistica non lo trattenga, sa fare cose degne dei poeti sommi. Nel concilio infernale dispiega una potenza pittrice quasi dantesca; uguaglia talvolta il Milton, e supera il Tasso, che qui rimane davvero molto inferiore all'Inglese e al Tedesco [1]). E veramente

---

[1]) Nel concilio infernale della « Gerusalemme Liberata » forse la sola cosa bella è il principio del discorso di Plutone (IV, 9):

> Tartarei Numi, di seder più degni
> Là sovra il Sole, ond'è l'origin vostra,
> Che meco già dai più felici regni
> Spinse il gran caso in questa orribil chiostra,
> Gli antichi altrui sospetti e i fieri sdegni
> Noti son troppo, e l'alta impresa nostra;
> Or Colui regge a suo voler le stelle,
> E noi siam giudicati alme rubelle.
> Ed invece del dì sereno e puro
> Dell'aureo Sol, degli stellati giri,
> N'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro,
> Nè vuol ch'al primo onor per noi s'aspiri....

E appunto questo luogo si confronta benissimo con ciò che dice Satana nel concilio infernale del « Paradiso Perduto » (I, 242 sgg.):

> Is this the region, this the soil, the clime,
> . . . . this the seat

tutto quel luogo dove Satana declama, non mai contraddetto, innanzi ai mostri infernali, e questi, imitando i venti sprigionati da Eolo presso Virgilio, escono dalle caverne,

> Come sonanti e torbide procelle
> Che vengan fuor delle natie lor grotte
> Ad oscurar il cielo, a portar guerra
> Ai gran regni del mare e della terra,

tutto quel luogo, dico, non ha nulla che possa compararsi al sublime che governa le corrispondenti scene dei due poemi stranieri.

In esse c'è contrasto di passioni, e i protagonisti sono ricchi di elementi umani e anche eroici. Su quella del poema inglese, in ispecie, muovesi un Satana ch'è il carattere più drammatico che sia nell'arte moderna, e che aduna in sè quanto è di meglio così nell'eroe omonimo del « Messia », come nel Lucifero, suo discen-

---

> That we must change for Heav'n? — this mournful gloom,
> For that celestial light? Be it so, since He,
> Who now is Sov'reign, can dispose, and bid
> What shall be right!

A quelle altre parole di Plutone:

> Fummo, io nol nego, in quel conflitto, vinti;
> Pur non mancò virtute al gran pensiero;

si rassomigliano anche più le seguenti, che lo stesso protagonista miltoniano proferisce in un altro suo discorso (I, 623-4):

> . . . . and that strife
> Was not inglorious; though the event was dire.

dente più remoto, tratteggiato dal Byron nel « Caino ». Dopo aver grandeggiato con la parola nel concilio, grandeggia più che mai con l'opera. A dar principio alla guerra contro Dio, nella « Gerusalemme Liberata », escon dall'abisso tutti gli spiriti infernali; nel « Messia », Satana esce accompagnato da Adramelecco; nel « Paradiso Perduto » esce solo!

Ma nel concilio del poema tedesco, il personaggio più notevole è Abbadona. Caduto dal cielo, come gli altri seguaci di Lucifero, s'era subito pentito amaramente del suo fallo; e in quelle tenebrose congreghe alzava la voce contro gli atroci propositi dei suoi consorti. Quante crudeli memorie in quel cuore, e che storia pietosa è la sua! Mi si conceda, anche per essere stato fin qui così parco di citazioni, ch'io faccia parlare un poco il poeta medesimo:

Gli scorsi
Tempi innanzi gli stanno, allor che bello
D'innocenza e di luce ei fu l'amore
Dell'invitto Abdïel, che, Dio presente,
Compiè nel giorno della gran congiura
La magnanima impresa, e dal superbo
Solo e non vinto al Creator si rese.
E già di quell'intrepido l'amico
N'emulava la fede, e già la vista
Perdea della giurata oste ribelle.
Ma gl'ignei plaustri di Satano accorsi,
Per sedur la virtù de'Serafini,

Lo squillar delle trombe e la procella
Delle angeliche schiere inebbriate
Di lor divina qualità, piegaro
Il pensier di Abbadona. Al fuggitivo
Volse indarno Abdïele un minaccioso
Supplichevole sguardo; acceso e cieco
Della speranza che sarebbe un dio,
Disprezzò l'infelice il già potente
Minacciar di quegli occhi, e si confuse
Alle perverse ribellanti insegne [1]).

In tal modo i due serafini, creati da Dio in un medesimo istante e amantisi come due anime sorelle, si dividono; e l'uno resta nel paradiso, qual egli era stato sin allora, tutto luce e amor celeste, l'altro, precipitando nel baratro infernale, acquista come una natura nuova e assai men bella della prima. Pure ben contraria a questa è la sorte che hanno nel regno dell'arte; perchè Abdiele passa poco men che inosservato in mezzo a tanti altri angeli che gli somigliano in tutto, mentre Abbadona primeggia fra quanti spiriti sono nel poema del Klopstock, e non cederebbe che al solo Satana in quello dello stesso Milton.

---

[1]) Dalla versione di A. Maffei, il quale, giovanissimo ancora, aveva tradotti parecchi canti del « Messia », ma non ne pubblicò che il solo secondo, rifatto in gran parte. Vedi *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, traduzione del cavaliere ANDREA MAFFEI, Napoli, 1858, pag. 391.

E come ci sta sempre vivo e drammatico innanzi agli occhi! Non più del paradiso, che l'aveva cacciato come ribelle; non dell'inferno, che l'aborriva, perchè così diverso dagli altri; privo del conforto d'un cuore che rispondesse al suo, la vita di lui era come un eterno martirio. Incalzato dal rimorso, passa dall'inferno alla terra, dalla terra al cielo, e attraversa spazi infiniti senza trovar mai pace nè tregua. Poi, presso al Golgota, in mezzo a quello spettacolo di dolore e di lutto, fra tanti che gemono e soffrono, nessuno ci commuove così come quell'amorosa creatura, sublimata dal pentimento e dall'interno supplizio. Se i cuori di quegli altri dolenti li intendiamo, il cuore di Abbadona ci pare di averlo in noi stessi. Egli cerca, come sua pace unica, Gesù; noi cerchiamo lui, solamente lui che, con la piena umanità del suo strazio e di tutti i suoi affetti, avviva quella lunga e monotona scena della passione. Come angelo, come puro spirito, egli è affatto diverso da noi; ma quando si rammenta del tempo felice, a cui successe una miseria infinita, delle sue speranze naufragate una dopo l'altra nel lago del cuore, di tante cose belle, forse perdute per sempre, e della sua solitudine in mezzo all'armonia e alla festa dell'universo; oh, allora qual è quella gentile e af-

fannata anima umana che a lui non si creda sorella? Mi ha fatto sempre meraviglia che l'Hegel e il Gioberti, i quali spesso ragionarono delle grandi opere di arte con gusto mirabile e talvolta con criteri indipendenti dai loro sistemi, non tenessero poi lo stesso modo in proposito di questo Abbadona, che non parve loro una vera bellezza poetica, perchè in sostanza non poteva divenir tale un essere di quella specie!

IV.

Se questo è il più famoso, non mancano altri episodi, nei quali gli affetti umani sono ritratti anche egregiamente; ed è notabile come il più di essi trovisi in quella seconda parte del poema, ch'è meno letta e quasi dimenticata dai Tedeschi medesimi. Vi si narrano storie di anime giovanili che talvolta hanno qualche cosa dello stesso Abbadona, come se per il poeta questo carattere fosse tale, da fare bello e gentile tutto ciò che gli somigliasse. Una di quelle anime è Betoro che, non avendo voluto seguire Gesù, se ne rammaricava poi senza fine [1]).

---

[1]) *Der Messias,* XVII, 643 sgg.

Ma storia assai più dolorosa è quella di Toa, giovine abitatore di un astro, dov'erano ignote la colpa e la morte. Questi aveva alzato le ciglia contro il suo Fattore, non parendo a lui giusto che gli uomini, destinati come erano a risorgere dalla tomba, dovesser nondimeno patire l'affanno della morte. Condotto sul Taborre da un angelo, nulla di più tremendo che la condanna di questo infelice; il quale, più che i molti altri colpevoli, di cui quivi si faceva giustizia, tira a sè l'animo nostro per la natura del suo peccato che consisteva nella ribellione del pensiero al giogo della fede: invitto ed eterno peccato che già turbava la terra, il cielo stesso e persino i mondi dei quali ora sentiamo parlare la prima volta! Forse perchè la punizione fosse inaudita, le sue ceneri furono sparse ai venti; e l'anima, senza poter assumere quella sottil veste corporea che qui, a un dipresso come nella « Divina Commedia », prendono gli spiriti usciti dal corpo, condannata ad errare per ispazi infiniti, che non sono nè cielo nè terra, e a non aver altra idea, altro sentimento, che la terribile consapevolezza del suo fallo [1]).

Fallo senza remissione, per molti teologi

---

[1]) XVI, 372 sgg.

e interpreti della fede cristiana, ma non già per il Klopstock che non ammetteva eternità di pene. E così vediamo qui Dio, veramente infinito nell'amore verso le sue creature, aver pietà di quelle che a noi stessi sembrano le più gentili e affettuose: tali, oltre Abbadona [1]) e Toa [2]), di cui s'è parlato, erano Gelimar che moriva rigettando ogni speranza di vita futura [3]), e l'altro sventurato che con mano violenta pose le proprie membra a terra [4]). Sarebbe stato altrettanto pietoso quel Dio, di cui Dante disse che « volentier perdona »? Eppure la maggior severità del domma cattolico non impediva all'autore della « Divina Commedia » di fare le più larghe e vive rappresentazioni di cose umane, che si fosser mai viste in un poema religioso. All'incontro il Klopstock, se di tali rappresentazioni fu parco, volle e potè nondimeno ritrarre un Dio molto più umano che non sia quello delle più celebrate concezioni poetiche del cristianesimo.

Quali mutamenti poi facesse con l'andar del tempo in cotesto ordine d'idee, è cosa che,

---

1) XIX, 96 sgg.
2) XX.
3) XVI, 142 sgg.
4) XVI, 246 sgg.

quantunque degna di essere studiata, come alcuni insigni critici hanno fatto, non importa al presente proposito, poichè, in ogni caso, egli dovette rimanere in ciò diversissimo dal sommo Italiano e dagli altri nostri che poetarono sopra argomenti sacri. Solo voglio notare che a quelli egli si avvicina forse più di qualsiasi altro poeta protestante, e certo assai più del Milton, quando tratta di cose che toccano maggiormente la fantasia e il cuore, e che ebbero la più delicata interpretazione nell'arte cattolica. Mi basti ricordare il saluto alla Vergine, posto in bocca ai due nostri primi parenti che dal Sole, ove erano con le anime degli altri Padri, vedono Gesù che sorge con l'alba:

> Santa, beata, che Gesù recasti
> Nel virgineo tuo seno! O dell'antica
> Madre più santa e più beata! I figli
> Nati da quella mesta un infinito
> Novero son, ma d'infiniti errori
> Colpevoli son essi; e tu d'un giusto,
> D'un divin, d'un promesso e d'un eterno,
> Che non conosce creator, sei madre! [1])

Ci sono affetti così insiti nella nostra natura, così fatalmente umani, così ribelli, che l'ardore religioso più intenso, la brama più

---

[1]) Versione di A. MAFFEI, ediz. cit., pag. 367-8.

accesa di Dio e del paradiso non valgono a vincere nè a temperare; e la poesia che sappia ritrarli con tutta verità, compie le sue maggiori prove. Or il Klopstock, sempre che si abbandona al suo cuore, è capace di tanto; e in tali casi ritrae, come pochi altri hanno saputo, il distacco amaro dalla vita, il dolore supremo di due amanti che la morte divide e la straziante consapevolezza che l'uno ha dell'angoscia dell'altro. Vedasi, ad esempio, il luogo dove Maria, sorella di Lazzaro e creatura d'incomparabil gentilezza, essendo vicina a morte, dice cose che spezzano il cuore e fanno scolorare fin la luce del paradiso negli occhi di Chebàr, suo angelo custode, che le stava inginocchiato a canto, toltasi dal capo la splendida corona celeste [1]). Qui il divino si fa umano alla vista di una bellezza terrestre che si spegne!

Ma più felicemente ancora il Poeta ritrasse simili affanni quando nei suoi personaggi dipinse se medesimo e quelli che più gli eran cari. E questo fece in due altri episodi: di Cidli e Semida [2]), e di Gedor e Cidli [3]).

---

1) XII, 403 sgg.
2) IV, 674; XV, ultima parte.
3) XV, 419, sgg.

Nel primo egli stesso è Semida, e Cidli è quella Fanny da lui così teneramente, ma indarno amata. Nel secondo descrive se stesso in Gedor, e in Cidli quella Meta che gli morì dopo quattro anni da che l'aveva fatta sua sposa [1]). Questi erano stati i suoi supremi amori: infelice il primo, perchè privo sempre della dolcezza sognata; e dovrebbe dirsi ancor infelice il secondo, se la stessa reminiscenza della felicità perduta, accompagnando fino all'estremo della vita il povero superstite, non gli fosse stata cagione di angosce insieme e di diletti ineffabili.

Seguitando a dire di questi episodi, che sono la parte più poetica del « Messia », noto che il Klopstock ritrasse con vigore degno dello Shakespeare il dubbio dello spirito circa i problemi della vita e del mondo. Quel crudele dubbio era nella coscienza di Dilean, il quale, perduto l'unico amico e la donna del suo cuore, va per ogni dove in cerca di un oblio che non troverà mai. Si aggira per le tombe dell'Oliveto e scende poi in una grotta, dove alcuni scavavano ossa di morti: erano le ossa di un'intera schiatta quivi seppellita, e il cui superstite avea venduto quella grotta ad un ricco.

---

[1]) Ediz. cit. del KLOPSTOCK, P. III, pag. 166 inn.

E Dilean, tolta una face in mano, calato fino al fondo, interroga quelle umane reliquie intorno a ciò che gli era cagione di tanti affanni. Invidia e chiama felici gli estinti, e: « Chi sono io? » esclama. « Vivrò sempre, o finirò tutto nella polve? E il Redentore è veramente risorto, o è divenuto polve anche lui? Oimè! questi spaventosi misteri nessuno me li spiegherà, e nemmeno voi, o morti! » [1]).

C'è un accento che, come quello di Amleto, scende nell'anima e ne ricerca le intime fibre. Se non che, dove per Amleto l'enigma rimane insoluto, a Dilean lo scioglie una parola oltremondana che volge persino l'affanno in allegrezza. Ma l'esito felice non toglie nulla al sublime di quella scena, in cui il poeta della fede pareggia i migliori interpreti di quei dubbi che sono l'eterno flagello dello spirito umano.

Se il Klopstock avesse dato vita, non dico a tutti, ma ad una sola parte di questi caratteri appena abbozzati, avrebbe fatto del « Messia » una delle maggiori epopee che siano al mondo. Ma egli ebbe fantasia più capace d'ideare che di obbiettivarsi; assai feconda, ma non dotata in pari grado di quella virtù che i tipi mentali riveste di senso e pone in movimento.

---

[1]) XV, 196 sgg.

Così, delle sue invenzioni poche diventano concezioni più o meno perfette, e i suoi personaggi hanno tanto di vita, quanto ne occorre per l' intreccio e il dramma estrinseco, ma non tanto quanto ce ne vorrebbe per una rappresentazione vera e propria. In ogni modo, il « Messia » è pur sempre l' opera di un sommo ingegno poetico. Se le perfette epopee sono come quei vasti paesi, dove da per tutto è da ammirare la pompa e il rigoglio della natura, questa del Klopstock è simile a una vasta regione, dove per lunghi tratti quel rigoglio manca o scarseggia. Nondimeno come i vasti spazi della natura, dove regna silenzio e solitudine, hanno pure la loro segreta poesia, così queste parti tutte spirituali del poema tedesco non sono prive di ogni efficacia sul pensiero del lettore, che percorrendole aspira più che mai all' infinito.

V.

Ogni grande opera dell' ingegno umano è legata di parentela ad altre grandi opere della stessa natura: parentela più o meno stretta, secondo la maggiore o minore affinità delle loro materie, delle loro forme e degli intendimenti con cui furono composte. Del « Mes-

sia » però non credo possa dirsi, con un critico tedesco, che Omero e Milton ne siano addirittura i padri, sembrandomi che la sua parentela coi poemi omerici si riduca, dall'un canto, alle qualità generali di ogni eccellente opera d'arte, e, dall'altro, ad alcune reminiscenze che nell'autore moderno non significano se non la sua ammirazione per il « poeta sovrano ». In ogni modo, la qualsiasi parentela del « Messia » coi poemi di Omero è sempre molto minore di quella che lo congiunge col « Paradiso Perduto », con la Bibbia e anche con la « Divina Commedia ». Alla maniera del Milton, il Klopstock adunò nella sua opera tutti i tempi ch'entrano come passati, presenti e futuri nei libri dell'antico e nuovo Testamento; e così dovette ritrarre anch'egli, benchè non di proposito, quelle età cosmogoniche, le quali, epiche naturalmente presso Esiodo, erano materia più acconcia per un poema lirico e descrittivo presso i Veggenti delle Sacre Scritture.

Ma Dante volendo, come poi fecero anche i due sommi stranieri, subordinar la sua rappresentazione poetica a quella stessa unità teologica che, secondo la sua fede, informava la scienza e il mondo, non ha dipinture compiute di fatti cosmogonici. Solo ne tocca talvolta e

passa oltre. Egli non doveva descrivere quei tempi ch' erano il vero e proprio soggetto del poeta inglese: i tempi quando « l'Amor divino Mosse da prima quelle cose belle », e quando « Michele fe' la vendetta del superbo strupo ». Dicendo che cielo e terra avevan posto mano al poema sacro, intendeva parlare non d'una azione vera e propria dei medesimi, bensì dell'ampiezza smisurata del suo dramma che abbracciava tutte le parti dell'uno e dell'altra.

Per il Milton, al contrario, il cielo, la terra, il caos e l'inferno erano ancora come sotto il primo impulso di Dio, e con maggiore o minore consapevolezza partecipavano ai prodigiosi avvenimenti da lui ritratti. Nell'inferno dantesco Lucifero, che ci era caduto da molti secoli, sembra quasi divenuto parte dell'immenso edificio, il quale si poggia su lui, perchè cominciato ad abitare da lui, e per lui sempre più popolato; ma nel poema inglese egli è ancora quasi un secondo Dio che lotta potentemente col primo. Finchè la guerra dura, e il gran ribelle può sconvolgere il mondo, siamo nel « Paradiso Perduto »; quando, pur meno potente di allora, egli tenta la riscossa contro il divin Figlio sceso in terra, siamo nel « Messia »; dal tempo poi che, finite le lotte di natura titanica, ne cominciano altre

di natura ben diversa, siamo nella « Divina Commedia ».

Ma nulla vale meglio a chiarir le differenze dei tre sommi poeti che il notare le forme e i modi coi quali descrissero il paradiso, ch'è parte precipua delle loro concezioni. Nel Milton i fatti che si compiono nella città celeste sono meramente episodici, e scena all'azione principale è sempre l'Eden; nel Klopstock fra cielo e terra è un continuo movimento di angeliche sostanze, ma l'azione drammatica ha per teatro il nostro mondo; in Dante poi, entrati che siamo nel paradiso, vediam quivi compiersi quell'azione che costituisce la terza parte dell'intero poema.

Ma soprattutto va notato che il paradiso dantesco è più umano e più storico che non quelli dei due poeti stranieri. I quali, benchè per tal rispetto siano quasi lontani allo stesso modo dal primo, pure si diversificano in ciò grandemente l'uno dall'altro. Così, nel paradiso miltoniano quella vita così monotona è improvvisamente interrotta da una, direi, titanomachia celeste che anche per tale interruzione riesce di non poco effetto sugli spettatori. Se non che, oltre ad esser privo, come dissi, delle vere qualità epiche, il detto episodio contiene azioni e cose che sovrastano di

gran lunga a tutto ciò ch'è proprio della nostra natura. Nel paradiso poi del « Messia », se manca il gigantesco, abbondano gli esseri umani, tra' quali più notevoli i due primi nostri parenti. Ma l'umanità onde sono dotati è così debole, che quasi perdesi in quell'immenso mare di cose divine; e il concreto svanisce nell'astratto. Dimodochè anche qui non sentiamo nulla che sia del tutto pari e simile a noi; eppure da una condizione opposta di cose potrebbe nascere quella corrispondenza di moti intimi che, nell'arte come nella vita, è feconda dei maggiori effetti.

Solo nel paradiso dantesco troviamo ciò che manca agli altri due. Quivi gli spiriti umani conservano gran parte di ciò ch'ebbero in terra. Fra il paradiso, il purgatorio e l'inferno dello stesso poeta la differenza è più nelle condizioni materiali e morali dei luoghi e nella sorte diversa delle anime che nelle qualità essenziali di queste: le quali può dirsi che si rassomiglino più per ciò che furono in questo mondo, che non si dissomiglino per ciò che siano divenute nell'altro. Cotesta ultima differenza, grandissima, anzi suprema per la teologia, non impedisce al poeta italiano di ritrarre, in ciascuno dei tre regni soprannaturali, dolori, speranze, gioie, passioni e mille

altri echi della terra. Ma il Milton, oltre a essere quel severo puritano che vedemmo, ebbe il grande svantaggio di salire al cielo quando non ci potevano ancor essere anime umane; e lo dipinse quale trovollo. Di che nasce che in quel divino deserto ci par quasi di patire: proprio l'opposto di quello che c'interviene stando nel suo inferno o in qualsivoglia altro luogo, purchè vicini al suo protagonista. Il Klopstock poi, seguendo la propria natura, ritrasse per solito piuttosto la condizione dello spirito, quando è governato dal sentimento religioso e dall'estasi, che non quella, più costante e più veramente storica, in cui l'uomo è mosso or dall'uno or dall'altro affetto terreno, e sovente nel tempo stesso da parecchi affetti contrari.

Credè il Taine che il paradiso del Milton riesca meno poetico di quello di Dante, per la ragione che del primo è motore universale l'obbedienza, del secondo, l'amore. A me la sentenza dello storico così meritamente celebrato non par giusta. Anche del paradiso dantesco è legge suprema quel conformarsi di tutti i celesti alla volontà di Dio, che Piccarda espresse così:

> ... la nostra volontà quïeta
> Virtù di carità che fa volerne
> Sol quel che avemo, e d'altro non ci asseta.

Se desiassimo esser più superne,
Foran discordi gli nostri disiri
Dal voler di colui che qui ne cerne:
Che vedrai non capere in questi giri,
S'essere in caritate è qui necesse,
E se la sua natura ben rimiri;
Anzi è formale ad esto beato esse
Tenersi dentro alla divina voglia,
Perch'una fansi nostre voglie stesse [1]).

Or tra l'ubbidienza, di cui parla il Taine, e il piegare alla necessità, che qui è la stessa volontà divina, non mi sembra ci sia tanto intervallo da fondarci una così importante distinzione, quale è quella da lui fatta. Se la stessa legge ci par diversa da un paradiso all'altro, ciò deriva da due cagioni: dal particolar concetto che ciascuno dei due poeti ebbe della vita, e dall'essere il paradiso dell'Inglese privo di spiriti umani. Nelle anime dei cieli danteschi sentiamo battere il nostro cuore stesso, e ci sembra eguale al nostro quell'amore che quivi è « necesse »; laddove negli angeli, soli abitatori dell'empireo miltoniano, non sentendo nulla di simile, noi possiamo discernere in tutta la sua astrattezza una legge che, quando impera sopra cuori umani, ci pare un'altra.

---

[1]) *Parad.*, III, 70-81.

VI.

Continuando il paragone dei tre poeti, dico che nè il Tedesco, nè lo stesso Inglese, sul quale potevano immensamente e le passioni politiche e gli esempi della poesia classica, avrebbero saputo immaginare un paradiso in cui, come nel dantesco, si riflettessero tutte le scene della terra, nè, tanto meno, descrivere sè medesimi, come dominati da quelle passioni anche in mezzo ai cori degli angeli e dei beati. Non così Dante che, salendo in cielo, guarda sempre al nostro mondo. Nel primo di quei cieli, ascoltando Piccarda, gli si ridestano i più amari ricordi di Firenze; nei due immediatamente superiori ha presente al pensiero tutta l'immensa storia di Roma e quella d'Italia, fino agli Angioini, la cui mala signoria accorava i popoli soggetti. Più su, nel quinto, ritrae per bocca di Cacciaguida e con inarrivabile evidenza la felicità passata e la miseria presente della patria, ed entra in iscena egli medesimo col suo esilio e con la speranza che il poeta vendicherà l'esule innocente.

Nel sesto cielo poi gli si offre alla vista quell'aquila, di cui più giù aveva sentito narrare la storia, e che fulmina con la sua pa-

rola gl'indegni re di quel tempo. E allo stesso modo nel settimo, S. Pier Damiano e S. Benedetto, e, nel cielo stellato, S. Pietro, fulminano prelati, monaci e papi corrotti, peste d'Italia e del mondo. Se nell'inferno e nel purgatorio, il poeta aveva tuonato egli stesso contro pontefici e re che impedivano col mal governo la restaurazione dell'Impero, qui comunica i suoi sdegni e la sua collera anche ai santi e fa loro dimenticare, come se n'era dimenticato egli stesso, il paradiso per la terra! E giunto al primo mobile, vi ode, come sintesi di tutte le condanne profferite in cielo contro le potestà del mondo, quella terribile sentenza:

Pensa che in terra non è chi governi!

Nè poi, per essere asceso fino all'empireo, la terra gli fugge dallo sguardo; chè anzi, in mezzo a quella rosa mistica, dove siedono gli spiriti beati, vede un gran seggio con sopravi una corona preparata per Arrigo, futuro salvatore d'Italia; e lancia ancora una condanna ad un indegno pastor sommo. Sempre Firenze, sempre Roma, sempre l'Italia! E persino colà, donde può cogliere con lo sguardo « la forma general di Paradiso », gli attraversa la mente, quasi antitesi a quel popolo celeste « giusto e sano », l'ingrato e maligno popolo di Fi-

renze. Era la marea di questo mondo, che invitta, ineluttabile incalzava il poeta, montando fino a quell'estrema altezza, dove l'ascensione e la stessa visione finiscono! Eppure, poco innanzi, dal segno dei Gemelli egli s'era volto a guardare i sottostanti cieli, e alla vista della nostra povera terra aveva detto:

> Col viso ritornai per tutte quante
> Le sette spere; e vidi questo globo
> Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante.
> E quel consiglio per miglior approbo,
> Che l'ha per meno; e chi ad altro pensa,
> Chiamar si puote veramente probo [1]).

Ah, ma qual consiglio ei doveva dunque più disapprovare che il suo medesimo? Chi più di lui s'era mai affannato per questo vil globo, che lo faceva sorridere di compassione? Egli aveva qualche cosa del suo Farinata, come disse egregiamente il De Sanctis. E ce ne fa rammentare più che mai nel Paradiso, soggiungo io. Farinata, pensando alla sconfitta dei suoi, dice:

> Ciò mi tormenta più che questo letto;

Dante, pure in mezzo alla suprema beatitudine, e quando più sente la nullità d'ogni cosa mondana, è dominato del pensiero della terra.

---

1) *Parad.*, XXII, 133-35.

Le due situazioni sono diverse, ma destano un sublime della stessa specie. Se non che, Dante non avverte in se medesimo quel prevalere di una forza sull'altra, di cui pure egli fa che si avveda Farinata: stupenda inconsapevolezza, a cui dobbiamo quella poesia di che altrimenti sarebbe stato privo, o meno abbondante, il suo Paradiso.

Il quale, del resto, non si confronta con quelli degli altri due moderni, se non in alcune parti che rispetto all'arte sono le meno importanti. Solo quando fu giunto alla sfera stellata, egli vide il trionfo di Cristo e di Maria, e, poco dopo, nel primo mobile, gli ordini angelici che circondano la divina Essenza: scene tutte splendori e inni e armonie. Pure anche qui ritrasse le cose in modo così rapido, che questa sua rappresentazione sta a quella del Klopstock come una sola scena ad un intero dramma. Ed è notevole specialmente com'egli sia al paragone così parco d'inni; anzi può dirsi che di rado esprima nella forma diretta quella parte lirica ch'è inseparabile da ogni concezione cristiana del paradiso, ed è abbondantissima nel Milton, e quasi più ampia della stessa narrazione nel Klopstock.

Confessa poi di non poter adeguare con la sua parola le meraviglie sovrannaturali; e

benchè poi non poche di quelle ritragga mirabilmente, pure è certo che quei versi:

> E così, figurando 'l Paradiso,
> Convien saltar lo sagrato poema,
> Come uom che truova suo cammin reciso [1])

sono meno un accorgimento di arte poetica, che la sincera confessione di difficoltà insuperabili. Perchè il poema sacro salta davvero; e nulla vale meglio a persuadercene, che il confrontarlo, sotto questo rispetto, con le altre epopee religiose moderne. Lassù, nei più alti gradi del paradiso, l'Alighieri vede quelle cose che sono tanta parte, anzi la sostanza medesima degli altri due poemi. Vede Adamo, « l'anima prima », il quale gli parla del tempo e della cagione della sua caduta [2]). Lassù ancora, ode narrare la creazione degli angeli e dei cieli e la ribellione di Lucifero [3]); e ammira disposti in diversi gradi i credenti in Cristo venturo e quelli in Cristo venuto, il Battista, Pietro ed Eva e Maria [4]): cose tutte

---

[1]) XXIII.
[2]) XXVI.
[3]) XXIX.
[4]) XXXII.

che dovevano essere l'argomento vero e proprio dei due poeti stranieri. Gli elementi biblici, che costituiscono la sostanza e l'azione stessa delle loro opere, sono menoma parte delle rappresentazioni dantesche, dove prevale l'umano e lo storico, e dove tutto vediamo traverso la mente di uno degli uomini più passionati che siano vissuti al mondo, qual era Dante medesimo.

Inferiori a lui sotto questo rispetto, l'Inglese e il Tedesco, rimangono pur sempre i due più grandi poeti religiosi dei secoli moderni, nei quali non fu alcuno che ne uguagliasse il fervor del cuore, la sublimità dei fantasmi e specialmente la bellezza di non poche concezioni episodiche. Il Milton, in particolare, è glorioso per aver creato l'insuperabil tipo di ogni altra figura satanica, e primo interpretati quegli ardimenti del pensiero moderno, che dovevano precorrere gli ardimenti anche maggiori degli ultimi tempi. Senza cercare quanta e quale fosse stata l'efficacia dei due sommi stranieri sulla poesia degli altri popoli, possiamo dire che sulla poesia nostra quell'efficacia non fu poca. Non ispirò pensieri e opere d'arte della stessa natura, perchè da noi il sentimento religioso fu sempre scarso, nè un'epopea cristiana era più possibile in

tempi affatto moderni; ma scosse i più nobili ingegni italiani, aperse loro nuove vie, e li spinse a voli più arditi che non fossero stati quelli a cui i loro predecessori si erano inalzati negli ultimi due secoli.

IL “MUSEO GOETHIANO” IN WEIMAR

Bella per la giacitura sulle amene rive della Ilm, adorne di ville, giardini e selve, e per quel non so che di poetico ch'è in tutto il suo orizzonte, Weimar è ancor più bella e più felice per i suoi monumenti di ogni specie, che ricordano il tempo più glorioso della cultura tedesca. Di quegli stessi che maggiormente onorarono la letteratura e l'arte, essa serba le ceneri accolte in un unico luogo di riposo; onde il passeggiero italiano che, ammirate quelle varie bellezze, visiti ancora le tombe illustri, si rammenta subito della sublime apostrofe del Foscolo a Firenze, e crede di poterla rivolgere alla piccola città germanica, ch'è tutta come un tempio sacro alle glorie nazionali.

Di colui segnatamente che volò sopra gli altri tedeschi come aquila, e visse qui tanta parte della sua lunga vita, abbondano, come

è naturale, i segni e le memorie: da per tutto il suo nome e la sua immagine; da per tutto un lampo del suo splendore e un' eco della sua voce. Ecco qui il castello granducale che ci ricorda come, quando fu rifatto dopo l'incendio del 1774, il celebre poeta ne dirigesse felicemente l'opera con quel gusto ch' ebbe finissimo anche in materia di disegno e di architettura. Ed ecco i parchi dello stesso castello, che si possono dire anch' essi opera dell'uomo, il quale, fra tante altre cose, seppe pure accrescere con l'arte la bellezza del paesaggio. Di che mirabile effetto sono poi quei piccoli, eppure così artistici edifizi, come il « Borkenhäuschen », il monumento dedicato « Genio hujus loci », e la casetta campestre del Poeta, che sorgenti sulle rive del fiume, tra il verde e l'ombra, suscitano dentro noi memorie di cose grandi e nel tempo stesso come un bisogno di raccoglimento e di pace!

I.

Ma nulla è oggi più notevole in Weimar che la casa stessa del Goethe, la quale, morto nel 1885 l'ultimo nipote di lui, divenne proprietà dello Stato; ed ora, aperta com'è al pubblico, vede tutt' i giorni venire a sè gente

da ogni parte del mondo. Ci sono stato anch'io; anzi, nelle tre settimane da me passate in quella città, le feci quante più visite potei, mosso non solo dal pensiero che moveva tanti altri visitatori, ma ancora da ciò, che il mio cuore d'italiano ci trovava di che palpitare: è i palpiti per la patria acquistano come una nuova dolcezza in terra straniera.

La casa dunque del Goethe, dove quasi tutto è stato oggi riordinato com'era al tempo di lui, è un piccolo museo ricco di quadri, statue, disegni e di varie e pregevoli collezioni. Quell'uomo, la cui mente abbracciava insieme le scienze, le lettere e le arti, volle farsi nella sua stessa casa come un paradiso intellettuale, in mezzo a cui passare i suoi giorni. Mirabile godimento di uno spirito sovrano, questo di potere nel tempo stesso infondere la vita ai propri fantasmi e pascere continuamente i sensi, non che lo spirito, delle maggiori bellezze d'arte, che siano state mai prodotte nei più culti paesi del mondo. Or di questo museo, o piuttosto delle sole cose italiane ivi contenute, farò un rapidissimo cenno; chè un'ampia descrizione sarebbe fatica, oltrechè maggiore delle mie forze, non necessaria al mio proposito.

Nella prima di quelle stanzette (« Eintrittszimmer ») vedonsi molti dipinti, più o meno

belli, tra cui notevoli i ritratti delle persone maggiormente care al grand'uomo: la moglie, il figlio, i nipoti, e poi quelli di Carlo Augusto e di Luisa, che, per la dimestichezza che codesti principi ebbero con lui, si possono anch'essi considerare come ritratti di famiglia. Ma fin da qui ci sorridono le opere dell'arte nostra, spesso riprodotte egregiamente da artisti moderni, come, ad esempio, si vede nella copia di una parte del dipinto tizianesco « Amor sacro e profano ».

E già da cose italiane sono tratti gli stessi titoli di alcune stanzette che si aprono alla sinistra di questa. Così una ha il nome di Giunone (« Iuno-Zimmer »), per una copia che c'è di quel famoso busto di villa Ludovisi, tanto ammirato dal Poeta nel 1787, quando scrisse che nessuna parola poteva dare un'idea di codesta colossale figura, mirabile come un canto di Omero, e suo primo amore in Roma [1]). Qui, tra i lavori più fini, derivati dall'arte italiana, sono gli acquerelli del Meyer: mi basti ricordare i due che hanno per soggetto la « Uscita

---

[1]) *Goethe's sämmtliche Werke in fünfundvierzig Bänden*, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., Vol. XXV (*Italienische Reise* I), pag. 109. Nel presente scritto citerò sempre da questa edizione.

di Lot da Sodoma », e « Giuseppe che spiega il sogno di Faraone »; l'uno e l'altro copiati dagli affreschi di Raffaello nelle Logge vaticane. Si chiama poi stanza di Urbino (« Urbino-Zimmer ») quella in cui vedesi il ritratto di non so qual duca della piccola città che fu patria al primo pittore del mondo. Quante cose belle fanno qui ricordo dell'arte nostra! Dipinti del Guercino e del Domenichino, e una copiosa raccolta di incisioni in rame e disegni, chiusi in grandi cartelle, secondo le diverse scuole: « Lombardi », « Nuovi Fiorentini », « Bolognesi », « Veneziani », « Tempo di Raffaello » ecc.

Ma come potrei pur toccare delle cose italiane, raccolte nelle tre stanzette a destra di chi entri in quella prima, che, come dissi, contiene i ritratti di famiglia? Quivi è una gran quantità di lavori, originali e copie, di artisti italiani più o meno famosi, come Giovanni da Udine, L. Bernini, F. Primaticcio, Taddeo Zuccaro, i Caracci, Donatello e il Guercino. Fra quelli davanti a cui mi fermo con particolare attenzione, è un acquerello del Meyer, che ritrae Giove e Giunone, secondo l'affresco di A. Caracci nel palazzo Farnese.

Sono poi da ammirare alcune collezioni che sarebbero anche preziose per qualsiasi più

celebrato museo pubblico: porcellane e maioliche bellissime del Rinascimento, statuette in bronzo, medaglie dei secoli XV e XVI: Molte fra queste hanno l'effigie di grandi uomini del nostro paese, come Andrea Doria, il Tasso, l'Ariosto, Enea Silvio Piccolomini, il Boccaccio, Baldassar Castiglione, e fin Pietro Aretino con quel suo titolo di divino, che se ci fa sorridere amaramente quando lo vediamo ricordato nei libri, sfugge del tutto al nostro pensiero qui dove ci è innanzi la vera ed eterna divinità dell'arte e di quella segnatamente del Cellini, perchè opera di lui sono parecchie di queste medaglie. E giova poi ricordare come il Goethe, traducendo liberamente la Vita che questo celebre artista scrisse di se medesimo, e studiando con singolare predilezione tutte le altre cose da lui fatte [1]), s'infervorasse più che mai nel pensiero di acquistar questi preziosi lavori dell'arte nostra, che tanto conferirono alla sua cultura e alla perfezione del suo gusto [2]).

---

[1]) Ediz., cit., vol. XXVII-III: *Benvenuto Cellini* e *Anhang zur Lebensbeschreibung* ecc.

[2]) Cito i due luoghi che primi mi occorrono alla vista: vol. XXVI, pag. 52-53 e 85. Nel vol. XXVII, pag. 37, c'è poi un cenno particolare dell'acquisto, fatto in Roma, di duecento antichi lavori in gemme.

Accanto poi all'antichità e al Rinascimento, ecco rappresentati i tempi moderni dell'arte italiana. Ma qui, tra le cose maggiormente degne di nota, nessuna mi tira tanto a sè, quanto due vetrine su cui vedo scritto anche in italiano: « Opere di Giovanni Pichler », e che contengono, disposti in linee parallele, circa cento cammei. Che varietà e che finezza di arte in quelle figurine! Quanta grazia di atteggiamenti ed evidenza di concetto! Certo il Goethe deve averle vagheggiate con tutto l'amore della sua anima di artista! Perchè, come tutti sanno, i lavori del Pichler, egregi per compitezza tecnica, sono spesso informati da un pensiero nuovo e gentile che riesce di non poco effetto sugli animi naturalmente poetici; e questo intervenne, fra gli altri, al Monti, il quale adombrò nel suo incomparabile verso uno di quei pensieri appunto che il sommo artista, suo suocero, non aveva forse avuto tempo di eseguire in cammeo [1]).

Ed ora, non potendo far cenno dei molti altri lavori dell' arte italiana, qui raccolti,

[1]) V. le annotazioni alla *Musogonia* nei *Canti* e *Poemi di* VINCENZO MONTI; Firenze, Barbèra, vol. I, pag. 300.

passo oltre, non senza però fermarmi un momento innanzi a certe maschere in gesso. Guardo quella di Dante, e anche più attentamente l'altra del Tasso, che mi fa rammentare della visita che il poeta alemanno fece a S. Onofrio in Roma; dove, ammirando il busto di Torquato col volto di cera, giudicò che da questo, meglio che da altre immagini di lui, trasparisse l'alto ingegno e l'animo tenero e in sè raccolto del grande e infelice Italiano [1]).

Una singolare impressione riceve colui che, visitate tutte queste stanze, passi in quella da studio; e di quivi, per una porticina interna, guardi (non essendo consentito l'entrarvi) la cameretta dove il poeta morì e in cui quasi nulla fu mutato da quel giorno. Che contrasto fra quei tesori d'arte e questa semplicità quasi nuda, fra il tumulto delle infinite immagini storiche e poetiche, le quali si destano colà nello spirito del visitatore, e la mestizia quasi religiosa che qui d'un tratto s'impossessa di lui! Questa cameretta è così angusta, che un letticciuolo e un tavolino ne occupano quasi tutto lo spazio; ha basso il tetto e una sola finestra che riesce sopra un giardino. L'ultima volta che ci fui era uno di quei giorni

---

[1]) Vol. XXV, pag. 121.

sereni, così rari in paesi tedeschi nel tardo autunno; per i piccoli vetri, adombrati dagli alberi, entrava nella celletta un pallido raggio di sole. A me pareva come se ci penetrasse insieme qualche cosa di divino, e ci tornasse a rivivere quell'uomo che tante volte aveva descritto gli effetti poetici della luce, e che quivi finì in un supremo desiderio di luce!

II.

Accanto alla stanza da studio è la biblioteca, non aperta al pubblico, come il resto della casa, ma dove pur mi fu permesso di entrare, grazie alla cortesia del Ruland, direttore del Museo; il quale consentì ancora che io potessi riguardare a piacer mio i libri italiani che occupano parecchi di quegli scaffali. Non ci manca alcuno dei nostri classici, e c' è pure la maggior parte dei nostri moderni più celebrati. Abbondano gli scritti di cose amene, satiriche e piacevoli, come quelli del « Piovano Arlotto », le « Novelle Galanti » del Verrocchio, i « Proverbi italiani » del Piscetti ecc. Non pochi libri italiani deve il Goethe avere acquistati o avuti in dono negli ultimi anni di sua vita: tra questi « l'Esule » del Giannone e le opere di Giordano Bruno, il primo

stampato a Parigi nel 1829, le seconde a Lipsia nel 1830. Oh come, tenendo in mano or questo e or quel libro di qualche autore nostro, mi rammentavo di ciò che il Goethe ne aveva scritto; e le sue parole, note a me da gran tempo, tornandomi alla mente in quel luogo, mi riuscivano come pregne di valor nuovo e di nuova eloquenza.

Quasi parevami di sentirle proferire dalla sua voce viva. Questo esemplare della « Verona Illustrata » del Maffei, chi sa che non sia quello stesso letto da lui nell' anfiteatro di Verona, dove ammirava il primo gran monumento del tempo antico [1])! E quei volumi del Bondi? A un così mediocre letterato non fece egli piccol segno di onore quando, nel 1812, gl' indirizzò quel sonetto di cui mi par tanto meschina la chiusa che si riferisce alle opere di lui, quanto bello il principio che mostra sempre vivi nel grand' uomo i ricordi dell' Italia [2]). Qui non manca nemmeno la « Cicceide » del Lazzerelli! Parlando di quest'opera,

---

[1]) Vol. XXV, pag. 23 e 25.

[2]) Vol. VI, pag. 49:

> **Aus jenen Ländern ächten Sonnenscheines**
> **Beglückten oft mich Gaben der Gefilde:**
> **Agrumen reizend, Feigen süss und milde,**
> **Der Mandeln Milch, die Feuerkraft des Weines,**

che acute osservazioni fece il Goethe intorno a certe particolari qualità della vita italiana, degli scrittori nostri che questa ritraggono nei loro libri, e in specie dei prosatori che, secondo lui, diventano naturalmente poeti; laddove presso i Tedeschi anche quelli da natura disposti alla poesia fanno per ordinario una fine miseramente prosaica! [1]).

Ma ecco qui un libro di ben altro valore: l'« Adelchi » del Manzoni. Chi studi attentamente le testimonianze, forse non tutte note ai nostri critici, della stima del Goethe verso l'autore dei « Promessi Sposi » [2]), si persuaderà che tale stima fu assai più grande che d'ordi-

---

[1]) Vol. XXIX, pag. 101.

[2]) Parecchie di codeste testimonianze, o non conosciute o non studiate quanto meriterebbero, si possono vedere ricordate da REINHOLD KÖHLER nel suo pregevole scritto: *Ein Brief Goethes an Alessandro Poerio und Aufzeichnungen des letzteren über seinen persönlichen Verkehr mit Goethe*, stampato nello *Archiv für Literaturgeschichte, herausgegeben von Dr.* FRANZ SCHNORR VON CAROLSFELD, Leipzig, 1882, vol. IX, pag. 386 e sgg. Specialmente le notizie dell'Eckermann e le lettere del Goethe al Knebel e al Boisserée, dimostrano, come nota il Köhler, tutta l'ammirazione del grande Tedesco per il famoso romanzo dell'autore italiano. Il Goethe ancora, in una lettera del 16 agosto 1828 al cancelliere von Müller, giunse a dire: « Se io fossi stato più giovane, avrei già subito tradotto i

nario non si creda, e superiore di molto a quella che egli stesso abbia mai avuto per qualsiasi altro italiano moderno. Il simile potrebbe dirsi del pregio in cui il Manzoni, così parco lodatore, ebbe il Goethe. Ne trovo qui un nuovo documento, ignoto finora agli studiosi: trattasi di poche linee in lingua tedesca, ch' egli medesimo scrisse sulla prima pagina bianca di questo esemplare dell' « Adelchi », mandato in dono all'autore del « Fausto », e che, come segno di onore che l' un Grande faceva all' altro, sono degne che la storia le rammenti.

« A Goethe l'autore. Du bist mir nicht fremd. Dein Nahme war's der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab'ich nach dir gehorcht, gefragt! »

Non meno grata mi riesce qui la vista del « Jacopo Ortis »; tanto più che questo è proprio l'esemplare che il Foscolo mandò in dono all' autore del « Werther ». Notevole in esso il ritratto del protagonista: un volto gen-

---

« Promessi Sposi » alla maniera che feci del Cellini ». Aveva allora settantanove anni; eppure la virtù di quel libro fu tanta da suscitare nel suo spirito i forti moti della sua età più vigorosa e più poetica.

tile e pensoso che m'invoglia a contemplarlo. Benchè nel primo fiore degli anni, pure con quel suo sguardo mi dice come tanta giovinezza sia stata oppressa e quasi disfatta da un pensiero dominante. Se non che, con quel dolore stanco fanno aperto contrasto gli occhi dolci, grandi, eloquenti, in cui parrebbe accogliersi quanto ancor di affetto e di vita rimanesse nell' amante infelice.

Non ricorderò il brano dello scritto di G. von Müller, nè la noticina di mano del Goethe aggiunta al libro. Non parlerò nemmeno della lettera con cui il Foscolo, addì 15 gennaio 1802, accompagnava il dono del suo volume, e che pochi giorni prima avevo visto con qualche altro piccolo autografo dello stesso poeta italiano nel « Goethe-Schiller-Archiv »: il quale è nella stessa città, ma non va confuso, come si suole, col « Museo Goethiano », di cui qui si discorre. Tutte queste cose non sarebbero prive d' importanza per gli studi foscoliani, se volessimo interpretarle un po' meglio che non abbiano fatto coloro che, senza aver visto nulla coi propri occhi, ne discorsero esagerando il valore dei documenti e venendo a conclusioni affatto erronee. Ma, come non posso entrar qui nei particolari, dirò solo delle conclusioni, per mio giu-

dizio più vere, a cui si giungerebbe dopo un largo studio intorno al presente soggetto, e che non sono fuor di luogo in mezzo alle ricordanze di tante altre nobili relazioni fra il Goethe e l'Italia, destatesi in me dentro questo suo tempio.

Sono qui evidenti i segni della stima che l'autore del « Werther » ebbe per quello di « Jacopo Ortis ». Ma tale stima deve essere bene intesa. Bisogna tenere per fermo che il romanzo foscoliano non poteva fare un effetto veramente straordinario su lui che, circa ventisette anni prima, aveva pubblicato il « Werther », e poi s'era aperte tante altre vie in tutti i regni del pensiero e della fantasia. Se la prima idea del « Faust » può risalire al tempo che il Poeta, giovanissimo ancora, stette a Strasburgo, e il cominciamento del lavoro effettivo anche al 1773; e se un « Frammento » ne fu pubblicato nel 1790, è da credere però che la grande concezione non giungesse alla sua piena maturità che tra la fine del passato secolo e il principio di questo [1]:

---

[1]) Per la chiarezza delle soprascritte date e anche per altre ragioni, debbo notare che questo mio lavoro goethiano fu pubblicato la prima volta negli « Atti » della R. Accademia di Napoli (anno 1889).

nel quale intervallo furono fatti o rifatti anche alcuni brani della seconda parte, e compiuta la prima che venne alla luce nel 1807. Liberatosi, avanti che finisse lo stesso « Werther », da quella malattia sentimentale che logorava tanti spiriti eletti, il Goethe potè nel suo massimo lavoro comunicar nuova efficacia a quei desideri misteriosi, infiniti e a quell'invitto bisogno di cercar continuamente il perchè del dolore e della vita, da cui anche l'eroe del romanzo fu spesso travagliato.

Così, tra le maggiori differenze da notare nelle due opere goethiane, che pur sono congiunte di stretta parentela, c'è questa del diverso potere che sui cuori dei protagonisti hanno gli affetti e i moti intimi della stessa natura. In Werther domina, e all'ultimo vince tutto, quella sua formidabil passione per Carlotta, a cui il giovane così miseramente soccombe. Egli era nato per amare, e se avesse avuto un amore meno infelice chi sa quanto più di rado sarebbesi abbandonato a quelle meditazioni, sublimi e angosciose nel tempo stesso, intorno al mistero della vita e del mondo!

Ma per Fausto simili meditazioni erano una necessità di sua natura: egli le faceva anche quando tutte le sue brame parevano mo-

mentaneamente soddisfatte. Benchè non cessasse mai di bere a larghi sorsi in quel calice della vita, a cui l'amante di Carlotta aveva appena accostate le labbra, pure si sentiva ognor levato sopra se medesimo da una virtù segreta; e, cercando per sè, cercava insieme per tutti gli uomini. Poi, Werther fin da principio ha un presentimento della tragica sua fine, il quale concorre a fare della sua storia una concezione forse più drammatica che niuna di quelle altre opere del Goethe, ch'ebbero forma e nome di dramma. Ma Fausto, già maturo, è sorretto sempre da una fede intima; dalla fede che, nonostante tutte le forze avverse, finirà pure con l'intendere qualche cosa del mistero del mondo, e con l'ottenere qualche parte di quell'universale signoria dello spirito, senza cui tutto gli pare niente sulla terra.

Giunto dunque a cotesta più alta maniera di guardare la storia umana e il mondo, che cosa dovette il Goethe pensare dell' « Ortis »? Anche se non ne avesse letto altro che quella prima parte, mandatagli dal Foscolo stesso, egli avrebbe subito inteso come dovesse finir un dramma così somigliante al « Werther ». Nel sentimentalismo, che tutto avvolgeva e abbattea le forze di Jacopo, egli sentì probabilmente ridestarsi i sogni della propria gio-

vinezza; ma certo non avrebbe potuto più fermarsi in quella triste condizione dello spirito, da cui, come farfalla dal verme, s'era disviluppato levandosi al cielo. Sicuramente che nell'« Ortis » c'era una nuova sostanza storica e un fine civile che lo diversificavano dal « Werther », e lo fecero piacere in Italia, specialmente quando, ai tempi che l'autore aveva giudicati miseri e vili, altri ne seguirono di servitù assai più dura e vergognosa. Ma la nuova materia e la nuova passione onde i padri nostri videro in quel libro interpretati i loro affanni, non potevano avere la stessa efficacia sul Goethe; il quale, oltre che straniero, non proseguì mai ardentemente i concetti nazionali e politici, o non almeno con un ardor pari a quello che nella stessa Germania ebbero altri scrittori moderni, fra cui sommo lo Schiller.

E poi, ciò che di più nobile e generoso poteva trovarsi nel romanzo foscoliano, e quello stesso presentimento di più lieto avvenire, che pur c'è, quantunque non così forte come nei « Sepolcri », facevano parte di una concezione profondamente tragica che ne scemava l'efficacia, se pure non la distruggeva del tutto; laddove il Goethe, a significare un concetto della vita più alto e più sereno, ricorse a imma-

gini e a forme d'arte diverse da quelle che pure aveva così magistralmente adoperate egli stesso nel suo romanzo, quando gli erano parse corrispondenti alle condizioni del suo spirito. Per tal ragione non doveva sembrargli che le medesime prime forme, da lui sostituite con le nuove, potessero produrre tutti quei migliori effetti morali che l'autore italiano si era impromesso dai nuovi elementi civili, introdotti nell'antica sostanza di una storia di amore e morte.

E anche doveva pensare che l'« Ortis », venuto alla luce molto tempo dopo il « Werther », non avesse nella storia del romanzo moderno tutto quel pregio che ci avevano i lavori scritti anche prima del suo: intendo principalmente di quelli del Richardson, che si può considerare come il padre di cotesto nuovo genere, e del Rousseau. « Pamela » e « Clarissa » erano state le prime storie poetiche di un'anima, i primi esemplari seguiti poi da scrittori sommi che, ritraendo i moti più segreti del cuore, descrissero anche con mirabile verità le idee, i costumi e i presentimenti d'intere generazioni. Così fece per l'appunto il Rousseau nella « Nuova Eloisa », la quale contiene ricchissime descrizioni di costumi secolari che già volgevano al tramonto

e di tempi più felici che cominciavano appunto allora; e inoltre esprime stupendamente quell'amore dell'uomo alla natura, che in una età così tarda doveva quasi compensare lo spirito di tante sue perdite nei regni della poesia e del sentimento.

E venne poi il Goethe, il quale, schivando i difetti che pur non mancano al Rousseau e in specie quelle digressioni morali che talvolta ne aduggiano le singolari bellezze, e riducendo tutto a pitture vivaci e brevi e ad azione sempre intensa e rapida, potè fare del « Werther » la storia più drammatica e più pietosa che si fosse mai letta dallo Shakespeare fino a quel tempo. Ciascuno di tali romanzi ritrasse un periodo di quel gran movimento spirituale ch'è tanta parte della storia del secolo XVIII; ciascuno attinse largamente dai propri tempi, ed ebbe una straordinaria efficacia su tutta la letteratura, anzi su tutto il pensiero moderno.

Ora l'« Ortis », con tutti i suoi pregi che qui non sarebbe opportuno ricordare, non può essere posto accanto a quei primi romanzi, la cui molteplice importanza è tale, che non pure il letterato dei relativi paesi, ma ogni storico della cultura moderna è obbligato a studiarli. E tanto meno doveva porlo accanto ad essi

il Goethe, che meglio che altri poteva cogliere con un'occhiata tutta la parte del cammino percorsa dai suoi antecessori, in ispecie dal Rousseau, e quell'altra, non meno grande, battuta da lui medesimo. Ma se non poteva ammirare nell'« Ortis » (e chi di noi stessi il potrebbe?) l'originalità delle idee e l'universalità degli effetti, che fanno la gloria dei romanzi anteriori, ben dovette compiacersi di quella forte e vivace riproduzione di un mondo passato: passato nella vita, ma rimasto immortale in quel suo libro che aveva fatto battere tutti i cuori giovanili del mondo. Dal romanzo foscoliano dovette anche intendere che, non meno che negli altri paesi, il cuore della gioventù batteva per sua cagione in quell'Italia, dov'egli aveva ammirate tante incomparabili bellezze di arte, e dove, come disse egli stesso, erasi rinnovato tutto il suo spirito.

III.

Ma basti di questo e della biblioteca goethiana; e ritorniamo alle stanze dove sono raccolti quei tesori di arte, dei quali sopra tutto parmi importante il tener discorso. Dico dunque che in essi prevalgono per bellezza le cose classiche, e, per bellezza e numero in-

sieme, le cose italiane dei migliori secoli. In ogni luogo del Museo splende come un raggio di quella luce che, immensa e feconda, si sparse dalla patria nostra per ogni dove. Di quanto poi le cose italiane siano più numerose delle straniere, oltre alla certezza che ce ne dà pur la vista, abbiamo persino una prova aritmetica negli stessi cataloghi incompiuti che ne furono compilati fin dal 1848 [1]). E mi basterà ricordare l'esempio che se ne ha nella collezione delle medaglie, ch' è una delle cose più ammirate in tutto il Museo.

Or, secondo quei cataloghi, trecento diciotto di esse medaglie sono tedesche, dugento trentanove di diversi paesi, anche stranieri, e tutte le rimanenti, cioè mille cento diciotto, italiane [2]). Senza che io ne dica altro, ognuno intenderà facilmente di quanta utilità potrebbe riuscire per noi una descrizione del Museo goethiano. Chi sa quante di quelle cose, raccolte in Italia e altrove molto tempo fa e alcune anche da oltre un secolo, e poi non vedute

---

[1]) *Goethe's Kunstsammlungen. Erster Theil: Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen* ecc. *Zweiter Theil: Geschnittene Steine* ecc.; *beschrieben von* CHR. SCHUCHARDT, U. A. Iena, 1848, gedruckt bei Friedrich Fromman, vol. 2.

[2]) *Op. cit., Zweiter Theil, Vorwort,* pag. 33-4.

mai se non da pochissimi fino al 1885, sono oggi o ignote o poco note agli studiosi della storia delle nostre arti! E con probabilità anche maggiore potrebbe ciò avvenire delle preziose collezioni di gemme e di cammei antichi e moderni, che il Goethe fece sin dal 1786, quando venne la prima volta in Italia.

Ad ogni modo, di cotesti e simili vantaggi intendo di aver parlato per incidenza, e come di cose in cui sono del tutto profano; ma con più sicurezza dirò che un lavoro di quella sorta gioverebbe non poco anche alla critica letteraria, la quale potrebbe così dimostrare, meglio che non sia stato fatto fin oggi, tutta l'efficacia degli esempi italiani sul grande Tedesco e più specialmente sulle trasformazioni del suo gusto. Certo, di ciò hanno discorso parecchi, e ne parlò spesso il Goethe medesimo; tuttavia non ancora può dirsi che l'argomento sia stato trattato con quell'ampiezza e profondità, di cui pur sarebbe degno.

Qualche recente scrittore [1]), ingegnandosi

---

[1]) Pierre Leroux, nel proemio alla sua traduzione del *Werther*, pubblicata nel 1872. Notevole la confutazione fattane da Erich Schmidt, nella sua opera: *Richardson, Rousseau und Goethe*, Iena, 1875, pag. 2 sgg.

di mostrare come il Goethe, per alcune fra le più nobili qualità della sua mente, appartenesse non meno alla Francia che alla Germania, non ha saputo, pare a me, schivar quella esagerazione che spesso toglie fede alla stessa sincerità, e volge l'uno contro l'altro l'amor della patria e l'amor del vero: due nobili amori che pur possono andare ed è bene che vadano sempre insieme. Ma l'ottenere un così degno effetto non deve essere difficile ad uno scrittore italiano, il quale delle molte e varie relazioni tra il Goethe e l'arte nostra può aver sempre documenti certi e solenni testimonianze autentiche.

Già chi di queste volesse raccogliere e illustrar le più importanti, dovrebbe cominciare dal fatto notevolissimo che l'Italia ebbe non poca parte nelle più memorabili impressioni della infanzia del Poeta, com'egli medesimo ci ha raccontato con tal copia di particolari, che di rado troviamo l'uguale nei suoi scritti di genere narrativo. Così il padre suo aveva una vera predilezione per la lingua nostra, anzi per tutto ciò che alla nostra patria appartenesse [1]); e la madre cominciò ad imparare il francese quando aveva già una certa

[1]) Vol. XXII (*Aus meinem Leben*), pag. 6.

dimestichezza con l'italiano che in generale conoscevano tutti gli altri di casa [1]). Ancor fanciullo, volgendo gli occhi a quelle pareti, ammirava la Piazza del Popolo, il Colosseo, San Pietro, Castel Santangelo ecc.; e tali figure, mentre il padre gliele veniva illustrando con la parola, si stampavano profondamente nel suo cuore [2]).

Anche le dolci note della musica italiana sonarono così per tempo al suo orecchio, che egli poteva ripetere a mente il « Solitario bosco ombroso », cantato in sua casa con accompagnamento della madre, quando ancor non ne intendeva le parole [3]). E, insegnando il genitore stesso la lingua del sì alla sorellina, il piccolo Volfango era tutto orecchi e imparava quell'idioma con prontezza [4]). In queste medesime impressioni della infanzia si trovano anche i principii o i germi di certi suoi studi ed affetti che poi ebbe sempre a compagni per tutta la vita. Si direbbe ancora che per alcuni rispetti continuasse l'opera del padre, il quale, anche lui, venuto in Italia, ci fece

---

[1]) *Ibid.*, pag. 57-58.
[2]) Vol. XXII, pag. 6.
[3]) *Ibid.*, pag. 6.
[4]) *Ibid.*, pag. 19-20.

le sue collezioni di marmi e di cose appartenenti alle scienze naturali, e poi volle perfino descrivere il suo viaggio in lingua italiana. Nè va taciuto che il padre stesso, fra i nostri migliori poeti, i quali non mancavano nella sua biblioteca, prediligeva quel Tasso che, come tutti sanno, doveva porgere argomento ad un lavoro drammatico del figlio [1]).

Così educato dai genitori, e pieno fin dalla prima età di un' ammirazione per la storia e l'arte italiana, che andò poi sempre crescendo con gli studi e con gli anni, che cosa dovette sentire il Goethe quando finalmente gli fu dato di veder con gli occhi propri l'Italia e tutte quelle meraviglie vagheggiate per tanto tempo di lontano nella sua mente giovanile? Io non potrei qui ragionare a lungo dei molti e insigni effetti che i nostri monumenti dell'arte antica e della moderna e i nostri paesaggi fecero su lui. Dirò solo che veramente memorabili sono così le impressioni che n'ebbe, come le parole ond' egli tanto in poesia quanto in prosa volle ritrarle. Nessun preconcetto storico o letterario diminuì la forza delle prime; nessun ornamento rettorico si sovrappose mai alla semplicità delle seconde. Bene spesso dal mo-

---

[1]) Vol. XXII, pag. 16.

numento ammirato gli vennero certe idee, sublimi e solitarie, le quali, rese in immagini vive, sono come un guizzo di luce che apra allo sguardo nuovi spazi di terre e di cieli.

Le sue impressioni eran talvolta così schiette, così immediate, che a prima giunta prenderemmo per una mera descrizione di quelle cose grandi ciò ch' era invece una maniera nuova e tutta sua propria d'intenderle: maniera egregia, perchè si fondava non pur sopra una larga notizia delle arti, ma ancor sopra un rarissimo sentimento poetico. Si direbbe ch'egli volesse talvolta continuare l'opera del Winckelmann, e che alludesse anche a se medesimo parlando con tanta nobiltà degli impulsi che dalla tomba del famoso archeologo sarebbero venuti ai superstiti [1]). Si leggano, ad esempio, i cenni che nel suo primo entrare in Italia scrisse intorno ai monumenti di Verona [2]) e alle opere del Palladio in Vi-

---

[1]) Vol. XXXV (*Winckelmann*), pag. 26: « *Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft, und erregt in uns den lebhaftesten Drang, Das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort-und immer fortzusetzen* ».

[2]) Vol. XXV, pag. 17 sgg. Noto, per incidenza, che nella prima di queste pagine, parlando del cortile di quel castello, dice: « *hier hatte ich zum Zeichnen ein sehr bequemes Plätzchen gefunden* » ecc.; parole che

cenza e Venezia [1]). In queste segnatamente gli parve di scorgere un che di divino, simile del tutto alla forma che si ammira nell'opera di un grande poeta, il quale dalla verità e dalla menzogna trae una terza cosa, la cui fittizia esistenza produce in noi effetti stupendi [2]).

IV.

Cotesta sua facoltà di cogliere il divino in tutti i maggiori monumenti d'arte, io non avevo mai per lo innanzi tanto ammirata, quanto feci nelle mie visite al Museo. Come testè nella biblioteca, così ora di nuovo in mezzo a queste opere di scultori e pittori, le sue parole mi riescono più eloquenti che mai e spargono una doppia luce sui maggiori artisti antichi e moderni e sul suo ingegno medesimo, che manifestava così tutte le sue qualità estetiche e critiche. Mi è innanzi agli occhi un'opera del Guercino, ed ecco tornarmi alla mente quel pensiero così delicato che il

---

fanno vivo ricordo di quelle con cui Werther descrisse la piazzetta dov'egli disegnava: vol. XV, pag. 6: « *So vertraulich, so heimlich hab'ich nicht leicht ein Plätzchen gefunden* ».

[1]) Vol. XXV, pag. 32 sgg.

[2]) *Ibid.*, pag. 33. Cfr. pag. 46.

Goethe, stando a Cento, patria del medesimo artista, espresse in proposito di un quadro di lui, dove Cristo apparisce alla madre [1]). Guardo poi qualche cosa del Tiziano, e come una voce interna mi ricorda le lodi del Poeta al sommo pittore e in ispecie all'idea che informa quella tela, vista a Verona, nella quale Maria salendo al cielo, volge gli occhi non all'insù, ma verso gli amici che lascia in terra [2]).

Più in là osservo un dipinto di Paolo Veronese, e la medesima voce mi ripete le pagine dove egli, avendo innanzi un altro dipinto dello stesso autore, parlava di quella sua antica disposizione a guardare il mondo con gli occhi dei medesimi artisti, e descriveva il singolare effetto che sui pittori veneziani dovevano aver prodotto quell'azzurro del cielo, quel turchino del mare e quel sole splendido così che le ombre stesse possono colà relativamente valere quanto la luce [3]). E qui notisi per incidenza che, come in Verona e in Cento, così in Venezia e in ogni altro luogo, il Poeta, oltre alle bellezze dell'arte, cercò

---

[1]) Vol. XXV, pag. 67 sgg. Cfr. *ibid.*, pag. 87, dove ancora si parla del Guercino.

[2]) *Ibid.*, pag. 27 sgg.

[3]) *Ibid.*, pag. 27 sgg.

sempre quelle della natura, per poter intendere appieno le une con le altre e accogliere in sè il bello e il sublime di tutte le cose.

Quando poi, tra tante opere egregie, io ne guardo qualcuna del Buonarroti, mi torna alla mente ciò che egli, visitata la Cappella Sistina, scriveva da Roma, nel dicembre 1786: « Io sono in questo momento così preso di Michelangelo, che dopo di lui non mi piace più la natura, non potendo io aver di essa una così grande visione, come quella ch'egli ne ebbe. Ah, se ci fosse modo di stamparmi nell'anima quelle dipinture! Porterò almeno con me tutto ciò che di lui, riprodotto in incisioni e disegni, mi sarà dato di acquistare » [1]. E così fece; e in questi preziosi ricordi, portati seco da Roma, egli continuò a bearsi per tutto quel lungo tempo che gli rimase di vita.

Dovunque mi volga, vedo immagini e ricordi di cose romane: qui Roma è da per tutto; e ancor qui torna spontanea al pensiero quella condizione di spirito, in cui era il Poeta poco dopo il suo arrivo nell'eterna città, e ch'egli ritrasse incomparabilmente nel modo che segue: « Ed ora sono qui, e mi sento pago, e, se

---

1) Vol. XXV, pag. 57 sgg.

non m' inganno, mi sentirò ancor tale per tutta la vita; perchè può dirsi davvero che cominci per me una vita nuova, ora che mi è dato di veder con gli occhi nel suo intero quel complesso di cose, di cui pur conoscevo bene alcune parti. Tutti i sogni della mia giovinezza diventano cose vive: i primi disegni a stampa, che io mi rammenti di aver visto, furono quei prospetti di Roma, onde mio padre aveva adornato un' anticamera della casa. Ed ora eccoli qui nella loro realtà: tutto ciò che in dipinti, disegni, incisioni in rame e in legno, e in gesso e sughero, conoscevo da gran tempo, ora, unito qui insieme, mi sta davanti alla vista. Dovunque io vada, trovo cose a me note in un mondo nuovo. Tutto è quale io lo immaginavo, eppure tutto è nuovo. Il medesimo posso dire delle mie osservazioni e delle mie idee: non ho avuto qui un pensiero nuovo del tutto, e non ci ho trovato nulla che mi fosse interamente ignoto; ma le stesse mie antiche idee mi si son fatte così chiare, così vive, e così ordinate, che ben posso considerarle come nuove. L'Elisa, che Pigmalione s'era foggiata secondo il suo desiderio e in cui aveva infuso quanto più di vita e di verità un artista possa infondere, gli si fece finalmente incontro dicendo: « Io son dessa! Ma quanta diffe-

renza tra la pietra atteggiata di forma umana e quella creatura vivente! [1]) »

V.

Da queste e da altre testimonianze del Goethe possiamo argomentare che l'efficacia degli esempi italiani su lui risale a un tempo più remoto ed ha una storia più lunga che comunemente non si creda. Le immagini della sua giovinezza, che in Roma gli si presentano come realtà viva, sono quelle stesse che molti anni prima gli erano venute, in Germania, dai monumenti romani, veduti colà nei disegni a stampa della casa paterna. Nel suo paese, l'ideale è ancora statua inanimata; nel nostro, diventa persona viva; ma e quella e questa hanno una comune origine; e il suo Pigmalione è sempre l'Italia. Continuando poi a stare in Roma, acquistava una sempre più chiara consapevolezza dei mirabili effetti di quella dimora, e bramava sempre più ardentemente di rinnovellarsene tutto; come si vede da quegli altri suoi ricordi in cui significò la nuova pace e la nuova lucidezza del suo

---

[1]) Vol. XXV, pag. 86: I, Roma, 1 novembre 1786.

spirito, il suo guardare le cose nella realtà loro, la felicità di poter ogni giorno ammirare coi nuovi singoli monumenti un complesso di cose eccedente i termini della stessa fantasia, e, in fine, l'intento di voler vivere nell'eterna città per comprenderne tutte quelle meraviglie e compiere così la sua educazione prima di giungere ai quarant'anni [1]).

In un lavoro più ampio sul presente soggetto gioverebbe venire a quei particolari esempi che in questo sarebbero fuor di luogo: ad esempi, per allegarne un solo, qual è il seguente. Detto come davanti a un lavoro di Raffaello, o con una certa probabilità al medesimo attribuito, il suo spirito si rifacesse sano e tranquillo, e come ciò fossegli intervenuto guardando una Sant'Agata, figurata in una vergine forte e sicura, ma non però fredda e rozza, soggiunse: « Io mi son fermata quella immagine nella mente; voglio leggerle in ispirito la mia Ifigenia, e non farò dir nulla alla

---

[1]) Vol. XXV, pag. 92. Queste parole egli dettava il 10 novembre 1786; passato poco più di un anno, il 21 dicembre 1787, scriveva così ancor da Roma (vol. XXVII, pag. 71): « *Wenn ich bei meiner Ankunft in Italien wie neu geboren war, so fange ich jetzt an wie neu erzogen zu sein* ».

mia eroina, che la Santa medesima non volesse dire » [1]).

Ognuno intende facilmente come tutto ciò che di esagerato e bizzarro possa trovarsi in questa sentenza, non ne scema il valore intrinseco; tanto più ch'essa si accorda con altre sentenze, proferite dal Goethe in diverse occasioni, e col fatto costante che nelle' cose di lui si vedon poi veramente quegli effetti, i quali, pur dalle sue parole, avremmo a credere ci fossero stati. E ne abbiamo, fra le altre, una prova insigne nel suo « Torquato Tasso », che in alcuni luoghi ci ricorda le impressioni avute in Firenze dal Poeta; il quale, in sulla fine del suo « Secondo soggiorno in Roma », col notar ciò espressamente e col paragonare il suo dolore a quello di Ovidio e del Tasso medesimo, viene a scrivere come un addio all'eterna città e all'Italia, degno di tante altissime reminiscenze [2]).

Tuttavia, come già avvertivo, gli esempi e le applicazioni particolari non si conven-

---

[1]) Vol. XXV, pag. 72. Notisi nello stesso volume, pag. 69, la calda ammirazione con cui parla ancora di Raffaello. Tra le sue impressioni raffaellesche sono da ricordare anche quelle avute parecchi anni prima a Strasburgo (vol. XXIII, pag. 106).

[2]) Vol. XXVII, pag. 138-9.

gono a questo mio lavoro; e dovendo anzi star contento alle sole osservazioni generali testè fatte, conchiuderò col dire: che se si scrivesse una storia (e potrebbe riuscire storia magnifica quanto altra mai) degli effetti che Roma in ogni tempo produsse sui grandi uomini che la visitarono, e così, anche per questa via, sulla civiltà universale, sarebbe da annoverare fra le visite più importanti questa del massimo poeta della Germania; il quale, facendo sue tante grandezze e bellezze, sentivasi diventare come maggior di se medesimo e più atto che mai a dar nuovi impulsi a tutta l'arte e a tutto il pensiero dei tempi moderni.

A cagione delle sue facoltà artistiche, prevalenti in lui su tutte le altre potenze dello spirito, egli fu unito con l'Italia più fortemente e, sopra tutto, più precocemente che gli storici non dicano. In fatti, i due periodi di Lipsia e di Strasburgo, in cui quelli sogliono diligentemente cercare i principii e i germi delle sue cose più notevoli, sono preceduti da un altro periodo: quello delle impressioni romane ricevute primamente a Francoforte, delle quali egli stesso, oltre ad averle descritte in proposito della sua fanciullezza, fece notare l'immenso valore, quando ebbe potuto vedere nella loro realtà Roma e le grandi cose ch'essa

contiene. Ma soprattutto è da notare, che la sua parentela coll'Italia può oggi meglio che mai essere illustrata da uno studio amoroso di questo Museo.

Quell'Italiano che si accingesse a compiere un'impresa così degna, sarebbe confortato all'opera, oltre che dal pensiero di giovare al proprio paese, ancor dal vedere sempre innanzi a sè l'Italia nelle più belle immagini della medesima arte nazionale. E potrà vederla nel tempo stesso come al lume di uno dei più forti intelletti che siano stati al mondo; perchè quivi gli si ridestano più che mai vive nella mente tutte quelle parti della dottrina, dell'estetica e della poesia di lui, che alla nostra patria si riferiscono. Colà si vedono persino gli schizzi dei paesaggi romani, ch'egli medesimo, disegnator non mediocre, fece dalle rive del Tevere [1]). Che più? Fra le tante opere d'arte, ritraenti le sue stesse sembianze, c'è un quadro che lo rappresenta come seduto nella campagna romana, con quella sua ampia fronte levata in alto: quadro in cui ci par di vedere il Poeta che, ancor vivo e agi-

---

[1]) Intendo di quegli schizzi sotto ai quali leggesi: « An der Tiber unter Rom von Ripa grande aus. Januar 87 ».

tato dai pensieri espressi nella settima delle sue « Elegie », ammirava i monumenti di Roma e quel cielo superbo e quelle notti armoniose e quella luna più splendida del sole della sua patria [1]).

[1]) Vol. I, pag. 132.

L' " EGMONT " DEL GOETHE
E IL " CONTE DI CARMAGNOLA " DEL MANZONI

A PROPOSITO DI UN CURIOSO ERRORE

I.

Dissi nel mio saggio intorno al Museo Goethiano di Weimar che, fra le molte cose da me quivi ammirate, c'era un esemplare dell'« Adelchi », sulla cui prima pagina bianca il Manzoni stesso aveva scritte alcune righe in tedesco. Quelle righe dicevano: « A Goethe l'autore: Du bist mir nicht fremd. Dein Nahme war's, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab'ich nach Dir gehorcht, gefragt! » (Tu non sei per me uno straniero. Il tuo nome nella mia prima giovinezza mi splendeva alla vista come una stella del cielo. Oh quante volte ho ascoltato attentamente quando si parlava di te! Quante volte ho domandato di te!)

Or codeste parole, a quanti le lessero in Italia e in Germania, parvero belle e degne così dell'Italiano che credevano averle scritte,

come del Tedesco a cui erano state indirizzate. Sentii poi, in questo proposito, alcuni dar lode al Manzoni, perchè un così delicato pensiero avesse saputo rendere con tanta perspicuità in una lingua straniera; altri dubitare se a quel suo pensiero avesse dato egli medesimo quella forma; ed altri ancora discutere se da quelle poche righe si potesse supporre in lui una non mediocre conoscenza di tedesco. Or bene, quelle parole sono non del Manzoni, ma nientemeno che del Goethe stesso; ed appartengono, per giunta, ad una delle sue opere che ancora più si rappresentano nel teatro. Appartengono proprio a quell'ultima scena dell'« Egmont », dove il protagonista dice a Ferdinando, figliuolo del duca d'Alba: « Come può destare in te tanta commozione il destino di uno straniero? » E il magnanimo giovinetto risponde con quelle parole appunto che il Manzoni fece sue, stimandole più che altre adatte a significare l'affettuosa ammirazione che aveva per il Goethe.

Ma chi vorrà meravigliarsi che di questo fatto non mi sia accorto prima di oggi io medesimo, se non l'hanno avvertito neanche i coltissimi tedeschi, a cui era noto il mio scritto sul Museo Goethiano? Non certamente se ne avvidero quegli amici che me ne parla-

rono a voce o per lettera, venendo talvolta ai più minuti particolari dell'argomento; non quei giornali che, senza dubbio in grazia del soggetto così altamente tedesco, o fecero cenno del mio lavoro e lo tradussero per intero [1]; e non persino coloro, a cui prima di stamparle mandai da qui quelle poche righe da me copiate a Weimar, perchè volessero confrontarle con l'autografo del Manzoni! Costoro specialmente avrebbero potuto rispondere: O che non avete voi stesso e neanche si trova in codeste biblioteche un esemplare dell'« Egmont? » Il caso è dei più strani, ed io l'ho narrato appunto per questo, e senza volerne derivare cagione di biasimo per nessuno. Chè anzi nulla mi parve mai così scolaresco e pedantesco, come quel gran rumore che alcuni sogliono fare in simili casi, trattando da ignoranti e peggio gli sventurati che fossero incorsi in qualche errore di tal sorta. Nessuno per altro crederà che, così parlando, io voglia difendere anche la causa mia: perchè, se mi mettessi in questo proposito nella condizione

---

[1] Citerò ad esempio la *Kölnische Zeitung* del 5 maggio 1890 e specialmente il *Deutschland* di Weimar, che in cinque dei suoi numeri (3-5, 7 e 8 ottobre 1890) tradusse per intero quel mio lavoro che ora do qui, accresciuto di qualche pagina.

dei Tedeschi, darei un esempio di prosunzione inaudita.

Basti però di questo; e voglio piuttosto giovarmi del curioso accidente per toccare di cosa non ancor notata, che io sappia, da altri. Che se alcuno mi avesse in ciò preceduto, spero mi si perdonerebbe di esserne ignaro: perchè chi mai potrebbe aver l'obbligo di conoscere o di ricordare tutto ciò che è stato scritto intorno al Goethe e al Manzoni? Dirò dunque che l'« Egmont », dove si leggono le parole fatte sue dal poeta italiano, è pur quella tra le opere dell'autore tedesco, che ha molte e mirabili somiglianze col « Conte di Carmagnola ». Lungi da me la pedanteria (quante specie di pedanterie c'è a questo mondo!) di trovare da per tutto imitazioni, fonti ecc.; ma cosa ben diversa da questa è lo studio coscienzioso e severo delle derivazioni e delle attinenze; e, dove queste siano incerte o manchino del tutto, pur delle somiglianze; le quali, in specie quando si tratti di certi tempi, di certi autori e di certe opere, possono significare il trionfo di alcune grandi idee e il loro propagarsi di paese in paese, trasformandone la cultura e l'arte. E tale mi pare appunto il fatto nostro.

L'« Egmont » è una delle concezioni goe-

thiane, nelle quali il Poeta, pure allontanandosi dagli esempi dati da lui medesimo nelle tragedie « Clavigo » e « Stella », e prendendo sempre più del magistero dei classici, ritrasse tuttavia tempi e caratteri moderni, e interpretò egregiamente quella nuova maniera di guardare la vita e la storia, che in tutte le letterature dei popoli più colti suscitava già molteplici e meravigliosi effetti. Il « Conte di Carmagnola » poi è il primo e più insigne esempio italiano di quel profondo e universal rinnovamento di tipi etici ed estetici.

II.

Ma quanti di noi hanno letto la tragedia dello scrittore tedesco, e, tra coloro che la conoscono, quanti se ne ricordan così da poter giudicare, senza rileggerla, le mie osservazioncelle sul presente soggetto? Ne farò dunque un piccol cenno. L'azione dell'« Egmont » si compie in Bruxelles nel 1567. Vengon prima sulla scena alcuni artigiani, soldati ed altra gente del popolo, tutti malcontenti del governo straniero che manometteva i loro antichi privilegi e la nuova fede religiosa. Quanto avversi alla Spagna e a Margherita, che reggeva per Filippo suo fratello i Paesi Bassi,

tanto nei loro discorsi si mostrano affezionati a Guglielmo d'Oranges e ancor più a Egmonte: l'uno governatore dell'Olanda, l'altro della Fiandra, amendue considerati come i difensori della libertà del paese, nell'amor del quale si univano fraternamente i cuori di tutti quei bravi cittadini. Conosciute così le disposizioni del popolo, conosciamo, immediatamente dopo, quelle dei suoi oppressori.

Margherita ragiona intorno alle cose del governo con Macchiavell, suo ministro [1]). Poichè nelle provincie si faceva tumulto per causa di religione, ella se ne turbava grandemente, pensando alla collera dell'ombroso e cupo suo fratello e agli effetti che ne sarebbero seguiti, funesti per il popolo tutto, e non lieti per lei medesima. Benchè anch'ella fosse naturalmente avversa a quella tolleranza del nuovo culto, che il savio ministro le consigliava, pure non sapea conformarsi in tutto alla crudele politica della Spagna. A codeste scene di malcontento popolare e di trepidazione negli stessi governanti,

---

[1]) Mi piace di ricordare le nuove ricerche e le giudiziose osservazioni fatte intorno a questo personaggio dal chiaro prof. O. TOMMASINI nella sua « Nota »: *Wolfgang Goethe e Niccolò Machiavelli*, letta nell'Accademia dei Lincei, il 21 aprile 1901. V. *Rendiconti*, vol. X, fasc. 4.

ne segue una diversa: quella di Chiara, giovane di umile condizione, che vive solitaria con sua madre, ignara di tutto e sol beata dell'amor che a lei, povera e oscura, portava il famoso Egmonte (atto I).

Ecco, e n'era già tempo, venir sulla scena l'eroe stesso, visto da noi fin qui nelle dipinture che ne hanno fatto i cittadini, i ministri e la fanciulla innamorata. Egli si mesce col popolo sempre fremente contro i suoi oppressori, e in mezzo al quale lo scrivano Vansen, parlando degli antichi privilegi, or così conculcati, ci fa rammentare del discorso che nel « Guglielmo Tell » il buon Stauffacher tiene ai congiurati del Rütli. Egmonte acqueta gli spiriti commossi ad ira e a vendetta, e rimette da per tutto l'ordine e la pace. Mite e magnanimo si mostra anche nelle scene seguenti, dove come governatore provvede a quei bisogni del popolo, che il suo segretario gli viene rappresentando. Resiste poi ostinatamente ai consigli dell'amico Guglielmo d'Oranges, il quale era d'avviso che amendue si ritirassero nelle rispettive provincie, per sottrarsi alla vendetta del Duca d'Alba che sarebbe fra non molto venuto a reggere il paese con ben altri modi che quelli di Margherita. Inutili tutti gli argomenti addotti:

Guglielmo parte, ed egli, imprevidente o magnanimo, resta (atto II).

Resta; e mentre i cittadini e la stessa Margherita temono, ciascuno in sua maniera e secondo il proprio stato, per l'imminente arrivo del Duca, egli, non che partecipare a quell'universale trepidazione, dimentica ogni cura accanto alla sua Chiara, più che mai presa di lui e ripugnante a quel matrimonio col buono e fedel Brackenburg, che la madre le veniva consigliando (atto III). Intanto il temuto ministro giunge; e coi divieti ingiusti e crudeli accresce in tutti le già troppo numerose cagioni di odio e di terrore. Viva immagine di cotesto sentimento ci porge Jetter, dicendo che sin dal giorno di quell'arrivo gli parea di vedere il cielo coperto da un velo nero, e così pendente sulla terra, che bisognava andar curvi per non urtarlo [1]). E il Duca era veramente tale, quale tutti lo temevano. Cerca di aver subito nelle mani i due eroi del paese; non gli riesce per Guglielmo, salvatosi già con la fuga; ma prende senza difficoltà alcuna Egmonte, il quale, fidandosi sempre e non temendo mai, accettava l'invito del tiranno, e, pur dentro al palazzo e alla

[1]) Atto I, sc. IV.

presenza di lui, sosteneva con semplici e forti parole la causa del proprio paese (atto IV).

Egmonte grandeggia più che mai dal giorno ch' è tratto in prigione e condannato a morte. E nella sventura di lui vediamo farsi d'un tratto eroico il carattere di quella giovinetta, che non di altro avremmo creduta capace che di sapere voler bene a un grande uomo, perchè bello e gentile della persona. Ecco che ora incita il popolo alla vendetta, e le basterebbe il cuore di sfidare ogni pericolo, pur di liberare l'amante, in cui già intendeva l'eroe; ma, inutili tutti i suoi sforzi, riducesi a casa e beve il veleno, precorrendo di poco la fine di Egmonte con una morte degna di lui e della sua propria nuova grandezza. La sua vita è un idillio che si muta rapidamente e pur naturalmente in un episodio tragico.

Ed ecco un altro cuore giovanile che ci si fa conoscere in tutta la sua nativa gentilezza: quello di Ferdinando, figliuolo del Duca d'Alba, che troppo tardi si accorge di essere stato strumento della nequizia di suo padre verso l'uomo che ammirava e amava senza fine, come dimostra con quelle parole appunto, da cui trassi cagione a dire di tutta la tragedia. Egli non muore già come Chiara,

ma nel discorso che tiene all'eroe, ci fa sentire che una tragedia compiesi nel profondo del suo cuore. Precorso così da coteste vittime dell'affetto e dell'ammirazione che si aveva per lui, e consolato da una mirabil visione, il grand'uomo finisce sereno e persuaso che quella libertà, che aveva difesa fin allora, trionferebbe ben presto per la sua morte (atto V).

III.

Tale è l'« Egmont » del Goethe. Or lascio da parte le molte differenze tra questa e la tragedia del Manzoni, che procedono così dalla diversità dell'ingegno dei due autori, come da quella del soggetto: tutto ciò non entrerebbe nel mio argomento. Noto invece, a sostegno di quanto affermavo da principio, che nelle condizioni storiche e nelle qualità morali dei precipui personaggi, nei motivi onde le parti avverse vengono al cozzo, nel carattere segnatamente del protagonista, nelle peripezie e nella catastrofe, nella fedeltà storica delle dipinture di uomini e di cose, e in tutti quei modi adoperati a conciliare essa fedeltà con le nuove idee di arte, quelle due concezioni talvolta sembrano addirittura sorelle.

Inoltre sono della stessa natura nei due drammi gli elementi onde sorge la lotta: da un lato, una potestà politica, la quale, ad abbattere tutto ciò che le potesse dare ombra, adopera gli accorgimenti e i modi più biechi; dall'altro, un guerriero che parla franco e che procede sempre a viso aperto: la toga, in somma, e le armi, l'una contro le altre, come disse appunto il Goethe, facendo una minuta analisi del lavoro manzoniano, e come precisamente avrebbe detto anche del suo, se avesse voluto cogliere in due parole ciò che quivi genera il contrasto. Nella tragedia tedesca, quelle due forze avverse sono rappresentate dalla tirannia spagnuola e da Egmonte; nell'italiana, dal Senato di Venezia e dal Carmagnola. Quanta affinità e somiglianza, anche per la natura stessa delle cose, è, nelle due concezioni, fra il principio, il progresso e la fine di quella lotta! Quanta specialmente nella scena dove l'eroe, sotto l'usbergo della propria coscienza, si presenta all'avversario, che lo aveva chiamato sotto colore di consultarlo intorno a cose di gran momento, ma in fatto col proposito di mettergli le mani addosso, come appunto fece!

Che se delle predette somiglianze possono, fino a un certo punto, dar ragione le condi-

zioni storiche dei due paesi al tempo cui si riferiscono le due tragedie, non accade lo stesso per la somiglianza, ancor più importante, delle precipue qualità personali dei protagonisti. Qui anzi la storia italiana, come dai più s'intende, poteva indurre il Poeta lombardo a ritrarre nel suo eroe un tipo di uomo molto diverso da quello che infatti ritrasse; tanto che dall'aver tenuto altro modo volle fare espresso discorso, dove adoperò quella sua potenza critica ch' è una delle più mirabili parti del suo ingegno. I due eroi dunque, diversi tra loro per condizioni di natura e di fortuna, hanno in comune non pur quella grandezza di animo, onde le insidie non si temono, ma ancor quel difetto di prudenza, onde quasi non si credono nemmeno possibili. Ed hanno altresì in comune il continuo ribellarsi ai consigli dei fidi amici, e persino a se medesimi, quando una voce interiore sorga nei loro petti a temperar quella così vigorosa e pericolosa spontaneità di carattere.

Siffatte voci, siffatti movimenti segreti, anche in personaggi drammatici oltre l'ordinario potenti, hanno spesso tanta gagliardia da impedire nei loro animi il dominio assoluto delle qualità opposte, e da generar così un contrasto intimo che li travaglia e li spinge

insieme alla catastrofe. Ma nei due protagonisti dei quali parliamo non c'è lotta di tale specie; o quel poco che ce ne possa essere, scomparisce nel gran contrasto esterno fra essi e i nemici da cui viene all'ultimo la loro rovina. Così finiscono col cader vittima di quelle stesse qualità che hanno il governo assoluto dei loro spiriti. Per un certo tempo noi possiamo dubitare se essi saranno i vincitori o i vinti; ma non mai se, come ci accade in proposito dei personaggi di altre concezioni drammatiche, nei loro animi prevarrà l'una o l'altra forza: il cuore, ad esempio, o la volontà; l'amore o il sentimento del dovere; gli affetti privati e la carità della patria.

Essi procedono sempre volti a una stessa mèta, sempre incalzati da una stessa forza. Sono come l'onda che si avanza alta, superba, traente nella sua rapina una sempre maggior parte di mare, e che, non essendo combattuta da contrari venti, non si rompe e non perde nulla di sè, nè della sua forza, finchè non giunga all'urto supremo dello scoglio o della sponda. Oh come si rassomigliano, specialmente nell'ora suprema, quando ricordano i campi di battaglia, dove avrebbero potuto trovare una morte più degna di quella a cui erano stati condannati da perfidi nemici! Egmonte esclama:

« O dolce vita, oh belle e care gioie dell'esistenza e dell'operosità! Io dunque debbo abbandonarvi; e così tranquillamente abbandonarvi! O perchè non mi deste voi un rapido addio, là in mezzo al tumulto delle battaglie, tra il fragore delle armi e l'ebbrezza del combattimento? » [1]) E il Carmagnola:

O campi aperti!
O sol diffuso! o strepito dell'armi!
O gioia de' perigli! o trombe! o grida
De' combattenti! o mio destrier, tra voi
Era bello il morir [2]).

È il grido antico di Otello [3]), ripetuto, ma non con minori differenze fra loro, dagli eroi delle due tragedie più moderne. In coteste disposizioni e qualità d'animo, da cui, così nella storia come nel dramma, derivano insieme la grandezza e la rovina dei due eroi, la loro somiglianza mi sembra evidente. Ma si po-

---

1) *Egmont*, atto V.

2) *Il Conte di Carmagnola*, atto V, sc. IV.

3) SHAKESPEARE, *Otello*, atto III, sc. III:

Farewell the plumed troops, and the big wars,
That make ambition virtue! O, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner; and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!
And O you mortal engines, whose rude throats
The immortal Iove's dread clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone!

trebbe, quasi a riprova, allegare anche il fatto che quanto altro il Goethe disse del Carmagnola, avrebbe potuto dire ancor del suo Egmonte e che non poche fra le osservazioni della migliore critica tedesca intorno al secondo eroe starebbero benissimo anche al primo.

Quanto ai personaggi minori, che pur trovava nella storia, il Manzoni poteva trattarli anche più liberamente; poteva perfino escluderne qualcuno, come, ad esempio, la moglie e la figliuola del suo eroe, delle quali si hanno poche e incerte notizie. Ma, non che escludere coteste due persone, attribuì loro tali parole ed atti, da produrre impressioni non dissimili a quelle che nella tragedia tedesca produce Chiara. Per virtù di tali personaggi femminili nell'uno e nell'altro lavoro vediamo l'eroe anche come uomo e governato dagli affetti più teneri: così, per nuove cagioni, si fa doppia la forza di tutti gli effetti drammatici.

Fra i personaggi ideali, poi, Marco compie nella tragedia italiana l'ufficio che nella tedesca è compiuto (senza tener conto del vecchio amico Olivo che scrive di lontano, ma non fa parte del dramma) da Guglielmo di Oranges: egli fa il possibile perchè il Conte si guardi dal sospettoso Senato, e, frenando

i suoi impeti, abbia quella prudenza che pur si addice ai caratteri nobili e schivi. Certo, per parecchi lati, egli è molto diverso dal principe fiammingo che s'ingegnava anche lui di salvare l'amico dal pericolo supremo; ma in questa specie di ricerche è da por mente non tanto a tutte le altre qualità del personaggio, quanto a quelle che più sono feconde degli effetti drammatici che l'autore voleva ottenere. E grande è veramente in ciò la somiglianza anche fra questi due personaggi minori: essi fanno spiccare con la loro prudenza le qualità contrarie dell'eroe, e destano in noi quel primo presentimento dell'infortunio e della rovina, che, non escludendo ancora ogni speranza, lega più forte che mai gli animi nostri all'eroe, e li agita e li riempie d'immagini perplesse e stupende.

IV.

L'uno e l'altro componimento sono poi scarsi di quella vera e propria virtù drammatica che spesso ammiriamo (lasciando sempre da parte l'unico Shakespeare) nelle migliori tragedie dello Schiller, e talvolta in altre dello stesso Goethe, e nell'« Adelchi » dello stesso Manzoni. Essi portano i segni di

quella, direi, eccessiva consapevolezza di fini e di mezzi, con la quale amendue gli autori condussero l'opera propria: consapevolezza che talvolta costrinse l'arte a ubbidire con proprio danno a certi nuovi criteri non abbastanza sicuri e provati.

Quanto al Goethe in particolare, egli parve talvolta indeciso e ondeggiante fra diversi tipi tragici, e disposto a concedere qualche cosa a ciascuno di essi. Chiari, senza dubbio, sono nell'« Egmont » così gli effetti della prima sua maniera, come quelli degli esempi classici e persino del nostro melodramma; chè una chiusa veramente melodrammatica, come già fu notato da altri, è quella visione in cui la Libertà, al suono della musica, scende a consolare le ultime ore del protagonista. Or il precipuo difetto consiste nel contrasto fra essa chiusa e la natura dell'opera; e il difetto ci parrà ancor più grave, se badiamo a quell'altra contradizione che risulta dal fatto che le forme tragiche e le melodrammatiche sono state qui successivamente adoperate a glorificare la stessa idea sovrana della libertà, la quale informa tutta la concezione. Le prime ritraggono, specialmente nel principio di alcuni atti, un popolo impaziente del giogo straniero e bramoso di rivendicare i suoi diritti; le se-

conde, che vengono sulla fine, convertono in immagine astratta quella libertà che, come sentimento e vita del popolo, ci faceva battere il cuore, e di terra la inalzavano al cielo. Così, nell'ultima parte del componimento, si passa dall'azione alla visione, dal dramma alla lirica, dalla realtà ai fantasmi, dalla commozione tragica al diletto musicale, dallo Shakespeare al Metastasio!

Non meno chiari sono nel « Conte di Carmagnola » i segni di quella consapevolezza che mi parve nociva talvolta alle stesse ragioni dell'arte. Chi volesse notarli, dovrebbe cominciare dalla distinzione dei personaggi storici dagli ideali, che non piacque al Goethe, ma che ancor prima era stata riprovata dal Manzoni stesso. E veramente da tale distinzione non veniva alcun vantaggio a quell'osservanza e, direi, a quel culto della storia, voluto da lui; potendo il poeta tanto idealizzare i personaggi della prima specie, quanto dar sembianze storiche a quelli della seconda, e persino peccar di anacronismo o di soggettivismo più nella dipintura degli uni che degli altri. Ardirei dire che questo per l'appunto intervenisse al Manzoni, e che dall'aver impedito negli spettatori ogni dubbio o confusione circa la natura dei suoi personaggi, egli derivasse per

sè nuova sicurezza nel foggiare e mettere sulla scena quelli che appartenevano alla storia. In ogni modo il suo personaggio più ricco naturalmente di elementi storici, cioè il Carmagnola, è pur quello che forse più differisce dalla medesima realtà descritta nelle parti precipue del lavoro, e che con la sua indole riesce a scemar forza al contrasto e agli altri veri effetti della tragedia.

Tuttavia più coraggioso del Goethe nell'« Egmont » fu il Manzoni nel recare ad atto i principii della nuova arte drammatica. Egli non avrebbe saputo concedere nulla nè agli antichi amori, nè a quella forza delle opinioni contrarie, a cui pur piegavano talvolta altri ingegni egregi. Nel « Conte di Carmagnola » diede prova di una larga e incondizionata maniera d'interpretare le nuove idee e i maggiori esempi del teatro romantico e storico; ma non seguì questi in un punto importantissimo: nel far partecipare il popolo all'azione. Benchè anche in ciò non ubbidisse ad altre ragioni che a quelle che gli parvero derivare dalla natura umana e dai fini supremi dell'arte, pure crederei che, così pensando, privasse l'opera sua d'un nuovo e maggior pregio. Chè una delle cagioni per cui essa opera non fece sin da principio un effetto grande, fu appunto

la mancanza di quella diretta partecipazione del popolo, che aveva conferito immensamente alla efficacia dei capilavori inglesi e tedeschi, che egli sapeva intendere come pochi in tutta Europa e forse come nessun altro in Italia.

Le ragioni che potremmo raccogliere dagli stessi scritti critici di lui, non bastano, per mio giudizio, a scusare il difetto. Nè basterebbe il dire che in Venezia, al tempo del Carmagnola, non ci era un vero popolo. Anche da un popolo che, perduta la libertà, conservi pure qualche sentimento di sè e abbia ancor moti segreti non indegni al tutto della sua storia, potrebbe cavare il poeta non poco profitto. O perchè, ad esempio, non avremmo potuto vedere nell'« Adelchi » rappresentato direttamente ciò che il Manzoni descrisse così bene nel primo di quei cori? Poi, per quanto diverso da un romanzo storico possa essere un dramma della stessa natura, una rappresentazione di un popolo oppresso, riuscita perfetta nel primo, è sempre un novello argomento che la prova poteva esser fatta con buon successo nel secondo. Or il romanzo dei « Promessi Sposi » è una delle più mirabili dipinture di tal sorta, che siano in tutta l'arte moderna; e questa dipintura (lo ricordo solo come curiosa coincidenza) ha comune con quelle dell'« Eg-

mont » lo stesso secolo, lo stesso oppressore e anche, com'era naturale, non pochi particolari di fatto: quello, per esempio, dei governanti spagnuoli che tremavano talvolta al par dei popoli tiranneggiati, pensando ai loro padroni lontani, i quali, per dirla con Ferrer, pigliavano ombra se una foglia faceva più rumore del solito.

V.

Ora toccherò un poco di quei principii generali circa le famose unità che i due autori recarono egregiamente ad atto come poeti, e difesero non meno egregiamente come critici. Ricorderò innanzi tutto che, come disse anche il Goethe, i pensieri del Manzoni intorno ad esse unità e ad altre leggi drammatiche crebbero evidenza alle idee già comunemente accettate in Germania, e le fecero risplendere di maggior luce. Aggiungo che lo scrittore tedesco si fermò più particolarmente a quella ragione con cui l'italiano abbatteva la difficoltà addotta fino allora come insormontabile dai propugnatori delle unità famose. Essi dicevano « che, assistendo lo spettatore realmente alla rappresentazione di un'azione, diventa per lui inverosimile che le diverse parti di questa avven-

gano in diversi luoghi, e che essa duri per un lungo tempo, mentre egli sa di non essersi mosso di luogo, e d'avere impiegate solo poche ore ad osservarla ». A ciò il Manzoni rispondeva: « Questa ragione è evidentemente fondata su un falso supposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione; quando è, per così dire, una mente estrinseca che la contempla. La verosimiglianza non deve nascere in lui dalle relazioni dell'azione col suo modo attuale di essere, ma da quelle che le varie parti dell'azione hanno tra di loro. Quando si considera che lo spettatore è fuori dell'azione, l'argomento in favore delle unità svanisce [1]) ».

L'osservazione è ingegnosissima; e non intendo perchè il Gioberti, stimandola insufficiente a levar la difficoltà, ricordasse per compierla, che la scena estetica non è nel teatro reale, bensì nella mente degli spettatori; e che « nel teatro della fantasia v'ha unità di tempo e di spazio, abbracciante una durata e una ampiezza indefinita che l'immaginazione stessa a suo talento circoscrive [2]) ». Non intendo, vo-

---

[1]) Prefazione al « Conte di Carmagnola ».

[2]) Del Bello, Napoli, Morano, 1861, capo III, pag. 30.

levo dire, come quel grande ingegno, oggi così a torto dimenticato, credesse con ciò dir cosa del tutto nuova; perchè, con la legge da lui ricordata, si spiega qualunque riproduzione fantastica avvenga nella nostra mente, non solo quando assistiamo alla recita di un dramma, ma sempre che da noi si legga una qualsiasi opera d'arte. Or questo non poteva essere ignorato dal Manzoni; era anzi evidentemente stato supposto da lui, il quale, parlando come abbiamo inteso, ad altro non mirava che a rimuovere una difficoltà che gli avversari derivavano dalla relazione fra lo spettatore e la rappresentazione scenica.

Meglio del Gioberti fece, secondo me, il Goethe, il quale, senza levarsi a quelle supreme leggi estetiche, non di rado accettate allo stesso modo dalle parti litiganti, volle quasi commentare la sentenza manzoniana, accennando spiritosamente a qualche altra applicazione che se ne sarebbe potuta fare. E così diceva: « Il bravo spettatore pensi che, dove gli attori sulle scene si somministrano l'un l'altro tante belle legnate, egli stesso non ne sente nulla; e quando poi si sono ammazzati, se ne torna tranquillamente a casa a fare la sua cena. Pare dunque giusto ch'egli conceda loro di passare di luogo in luogo, non meno che di percor-

rere il tempo con gli *stivali di sette miglia* [1]). E veramente se fin dal primo alzarsi del sipario, egli, senza una fatica al mondo, anzi con suo gran piacere si trasferisce a Roma, perchè poi non sarebbe tanto compiacente da accompagnar quei ragguardevoli personaggi del dramma fino a Cartagine? » [2]).

Ma questa parte della nuova ragion poetica che il Goethe ed il Manzoni propugnavano, meriterebbe di essere una buona volta trattata con piena conoscenza della materia: il che non mi pare sia stato fatto finora. Mi pare anzi, se debbo dire tutto il pensier mio, che i nostri critici non ne abbiano mai ragionato senza incorrere in errori più o men gravi, nè talvolta senza ripetere i falsi giudizi espressi dal Foscolo in quel suo scritto « Della nuova scuola drammatica in Italia », ch'è una delle cose men buone e men generose ch'egli abbia mai fatte. Veramente oggi che da noi la gente colta ha notizia più diretta e più certa delle cose tedesche, oggi che, rimossi tanti pregiu-

---

[1]) *Siebenmeilenstiefeln:* credo che questa curiosa immagine sia derivata dal famoso racconto del « Petit Poucet », di cui rimasero proverbiali *les bottes de sept lieues.*

[2]) Ediz. cit., vol. XXXIX, pag. 118.

dizi di ogni sorta, quelle verità prevalgono nell'arte, sarebbe tempo di rifare questa parte della nostra storia letteraria moderna [1]).

In fine, per tornare là donde mossi, che cosa dovè pensare il Goethe, quando si vide giugere la nuova tragedia con in fronte le precise parole ch'egli stesso, circa quarant'anni prima, aveva poste in bocca a un nobil giovane desideroso di significare tutta la sua ammirazione verso un grande e celebrato uomo? Certo si rammentò subito di quella scena; e forse, al poeta italiano, più giovane di lui di trentasei anni e che gli veniva innanzi parlandogli

---

1) Così scrivendo nel 1890, non mi rammentavo delle notevoli pagine che sulla famosa quistione delle unità e sulla parte avutaci dal Manzoni, aveva dettate il collega LUIGI MORANDI nel libro: *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, nuova edizione, Città di Castello, 1884; pagine riprodotte con parecchie aggiunte nella quarta edizione dell'altro suo libro intitolato: *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, Città di Castello, 1890. Certo, anche dopo questo lavoro, rimarrebbe molto a dire sullo stesso argomento, e in ispecie su ciò che riguarda la comunanza delle idee filosofiche e poetiche del Manzoni e del Goethe; ma l'egregio uomo non aveva già scritto con la pretesa di dir tutto. Soggiungo poi subito, ciò che del resto è per se stesso evidente, che le mie osservazioni, se pur fossero nuove, come vorrei crederle, non faranno davvero che quel molto diventi poco.

come Ferdinando ad Egmonte, fece in cuor suo la stessa risposta che il secondo aveva fatto al primo: « Amico mio, se ciò ti è così grato, abbiti da me questa certezza, che, nel momento stesso che ti ebbi conosciuto, il mio cuore prese ad amarti ».

IL "NATHAN DER WEISE"
DI G. E. LESSING

Io sono di quelli che credono che il così detto movimento antisemitico dei nostri giorni non torni ad onore della civiltà moderna, e tanto meno di quella nazione che oggi ha il primato in Europa; ma il « Nathan der Weise », che pur va annoverato tra' più insigni monumenti letterari di essa nazione, non cessa di essere come una protesta immortale contro i persecutori antichi e nuovi di quella nobile e sventurata razza, sparsa per tutto il mondo, sempre oppressa e sempre tetragona ai colpi di fortuna. In quel dramma ogni animo onesto sente come il palpito di uno dei cuori più generosi che ricordi la storia; e, governato dall'affetto medesimo che mosse il Lessing, spera che l'odio non prevarrà per sempre in un paese, dove prevalse da secoli la libertà di coscienza, e dove il rispetto e l'amore dei propri simili dettò una così nuova e bella opera poetica. La

quale poi è doppiamente cara ad ogni italiano, perchè non poca parte del suo valore derivò dalla cultura di questa patria nostra, i cui gloriosi monumenti di scienza e di arte seguivano a ispirar cose egregie agli stranieri, anche in quei miseri tempi quando ella, venuta in forza altrui, pareva incapace di ogni nuova grandezza.

I.

Benchè il « Nathan », come era naturale in un paese di tanta dottrina e dove la critica letteraria non cessa mai d'illustrare le più belle opere del pensiero nazionale, sia stato argomento a studi di ogni sorta, pure non credo che tutte le sue attinenze con la cultura italiana siano state così chiarite, che nulla ci resti oramai da aggiungere o correggere. Ma nemmen questo presumerei di poter tentare, se non fosse che, pur manifestando qua e là le impressioni venutemi da quel gran dramma, io mi propongo di stare, per quanto me lo concede il mio soggetto, agli esempi italiani. Farò, in somma, come se, passando i confini del mio paese per ammirare un bel tratto di paese straniero che con esso abbia molte somiglianze di natura e di arte, cercassi d'inoltrarmi il meno

possibile nella patria altrui e tenermi vicino alla mia, ch'è pur sempre quella che più conosco e più amo, e che più facilmente mi perdonerebbe gli errori. Premetto un brevissimo cenno dell'argomento di quest'opera drammatica che forse non tutti hanno letta, e molti potrebbero aver dimenticata.

Nathan, ricco, leale e generoso uomo, mentre i cristiani perseguitavano gli ebrei, dei quali era uno egli stesso, perdette, divorati dall'incendio, la moglie e i suoi sette figliuoli. Nondimeno, vinto in sè ogni pensiero di odio e di vendetta, pose tutto il suo amore e tutte le sue speranze in Recha, figliuola di un cristiano che, venendo a morte, gliela aveva raccomandata; e mercè di un'educazione savia e affettuosa fece di cotesta fanciulla una creatura d'incomparabile gentilezza. Or avvenne che, essendo egli lontano per ragioni di commercio, scoppiò l'incendio nella sua casa, e la giovanetta vi sarebbe perita, se un Templare non fosse accorso a salvarla.

Tornato al suo paese, Nathan fu senza fine lieto di trovar viva e sana la diletta fanciulla. Questa, pensando continuamente al suo salvatore, s'immaginava esser egli un angelo sceso dal cielo per toglierla alle fiamme; e nel bianco mantello di lui credea di aver viste le

ali di quella misteriosa creatura che, compiuto l'atto generoso, era sparita, per mostrarsi poi di tanto in tanto, quasi visione di paradiso, là, tra le palme di una vicina piazza. Nathan arde di conoscere quell'angelo (che per lui non poteva esser altro che un uomo), a cui doveva la vita di colei che amava sopra sè stesso: lo cerca con ogni studio; e trovatolo, finisce col vincerne l'animo altero e farselo amico. Poco dopo il Templare è preso di Recha; ma quando la chiede in isposa, l'Ebreo non consente; e ognuno s'immagina con quanto sdegno e dolore del giovane, il quale aveva creduto a ragione che il padre e la figliuola non di altro fossero mai stati tanto desiderosi, quanto di quel matrimonio. Ci doveva esser dentro un gran mistero che gli si svelerà fra non molto.

Ma già da un pezzo era comparso sulla scena un altro ordine di personaggi: il Saladino, sultano di Gerusalemme; Sittah, sua sorella; e un Dervisch, suo tesoriere. Il primo, spendendo e donando senza misura, aveva spesso urgente bisogno di denari. Una di quelle volte pensò di chiederne a Nathan; e fattolo venire alla sua presenza, gli domandò, per averne poi pretesto a querelarsene, quale delle tre religioni reputasse la verace: se la giudaica o la saracina o la cristiana. A ciò il savio israelita

rispose narrando la famosa parabola dei tre anelli; e il Saladino, datosi per vinto, divenne suo amico.

Ora in questa medesima occasione Nathan ebbe modo di discorrere del Templare, al quale, come già sapevamo fin da principio, il sultano aveva fatto grazia della vita, per aver visto nel volto del giovane prigioniero come l'immagine di un suo perduto fratello. All'ultimo, cotesti personaggi s'incontrano e finiscono col riconoscersi componenti di una stessa famiglia. Recha era sorella del Templare, figliuoli amendue del fratello del Saladino, fattosi cristiano per amor della donna, ch'erasi scelta a sposa. Il fanciullo, commesso alle cure di uno zio materno, erasi poi ascritto all'ordine dei Templari; e la fanciulla dal suo vero genitore, già vedovo, era stata lasciata a Nathan che, non ostante il suo immenso affetto al giovane salvatore di lei, non avea voluto dargliela in isposa, per il sospetto, convertitosi poi in certezza, ch'ella gli fosse sorella.

II.

Volendo dunque ragionare delle attinenze del « Nathan » con la nostra cultura, ricorderò gli esempi del Cardano e del Boccaccio,

che furono sul Lessing di non poca efficacia. In qual pregio egli avesse il primo, dimostrò in quella difesa che ne scrisse, [1]) e che credo possa, per alcuni rispetti, essere interpretata un po' diversamente che non sia stato fatto sin ora. E poichè l'argomento è curioso così per noi come per i Tedeschi, spero mi si perdoni se qui ne tocco con una certa ampiezza. Nella sua opera « De Subtilitate », il Cardano ha un luogo insigne, dove, accennando alle differenze di religione, di lingua, di paesi e di costumi, per cui gli uomini discordano fra loro, si ferma a quelle della prima specie, ed espone gli argomenti che, a sostegno della propria fede, sogliono o possono essere allegati dall'idolatra, dal giudeo, dal cristiano e dal maomettano. Cotesta controversia in cui ciascuno dei quattro tipici personaggi, difendendo la propria religione, combatte più o meno apertamente le altre, chiude all'ultimo il Cardano così: « Verum res ad arma traducta est, quibus plerumque maior pars vincit meliorem » [2]).

E immediatamente dopo, cominciando un

---

[1]) G. E. Lessing's *Sämmtliche Schriften herausgegeben von* Karl Lachmann, Leipzig, 1853-57, vol. IV, pag. 45 sgg.: *Rettung des Hier. Cardanus.*

[2]) Hieronymi Cardani *De Subtilitate*, libri XXI, Lugduni, 1559; lib. XI, pag. 451.

altro capitolo dice: « Igitur his arbitrio victoriae relictis, ad provinciarum discrimina transeamus » [1]). Tale sentenza per l'appunto era parsa biasimevole a molti filosofi e teologi, come quella che, a loro giudizio, scopriva l'eterodossia del celebre scienziato. Se il Cardano (pensavano costoro) abbandonava la decisione della contesa all'arbitrio della vittoria, cioè alla sorte della guerra che ardeva fra popoli di diversa religione, qual fede poteva aver egli mai nella verità del cristianesimo? Non si dimostrava anzi del tutto indifferente in materia religiosa?

Ma tali accuse parvero ingiuste e peggio al Lessing, il quale dalla stessa natura dei suoi studi e dalla sua indole generosa fu mosso a fare una difesa che, per quanto io sappia, fu giudicata tale da non ammettere più replica. Essa si riduceva, in sostanza, a dimostrare come i predetti critici non avessero compreso che le cose che il filosofo italiano voleva abbandonate all'arbitrio della vittoria non erano le ragioni addotte nella disputa, bensì le armi stesse dei popoli combattenti [2]). Or cotesta

---

1) HIERONYMI CARDANI *De Subtilitate,* lib. cit., pag. 451.

2) Vol. cit., pag. 64-65. Le sue parole più notevoli nel presente proposito sono le seguenti: « O sa-

nuova interpretazione parmi piuttosto ingegnosa che vera; e in questo parere, che manifastai in forma assai dubitativa quando scrissi la prima volta del « Nathan », mi confermano ora le osservazioni del dotto quanto buono mio collega Kerbaker, che qui trascrivo da una sua lettera a me diretta:

« *Igitur his arbitrio victoriae relictis, ad provinciarum discrimina transeamus.* In questo periodo mi pare manifesta la contrapposizione tra *his* (le cose che si lasciano in arbitrio della vittoria) e *discrimina provinciarum;* cioè tra il soggetto del capitolo precedente (le diversità delle religioni) e quello del susseguente (le diversità dei paesi). Intendendo, come vuole il Lessing, « lasciate queste armi (le guerre religiose) in arbitrio della fortuna (sostituita alla

---

gen Sie mir doch, meine Herren, Scaliger, Mersennus, Morhof, de la Monnoye Vogt, Salthenis, Freytag, Schwarz, worauf geht denn *his?* Warum soll es denn auf den Innhalt zweyer vorhergehenden Seiten gehen, und warum denn nicht auf *arma?* Warum soll es denn heissen: ich will es auf das gute Glück ankommen lassen, welche von den vier Religionen den Vorzug behaupten wird; und warum denn nicht vielmehr: wir müssen es dem Glücke überlassen, ob die Waffen der Mahometaner, oder die Waffen der Christen die Oberhand, nicht in ihren Lehrsätzen, sondern in den Schlachten, davon tragen werden? Ist denn beydes etwa einerley? »

vittoria) »; viene a mancare quella naturale transizione tra l'uno e l'altro capitolo, fondata sulla diversità dei soggetti che vi sono trattati. Infatti il concetto delle *armi* è puramente incidentale negli ultimi periodi del capitolo che precede, e dove si tratta espressamente delle differenze religiose. In quel pronome *his* appoggiato all'*igitur,* congiunzione conclusiva, che allude a tutta la materia del precedente ragionamento, è ovvio intendere a prima giunta: « le cose che sino a questo punto si sono trattate », cioè le differenze di religione.

« La frase ricostruita dal Lessing: *His armis relictis arbitrio victoriae,* mi sembra impropria e disadatta ad esprimere quello che egli intende: « lasciando decidere dalla fortuna se le armi dei Maomettani oppure quelle dei Cristiani avranno il sopravvento ». Essa suonerebbe letteralmente: « lasciate le armi, cioè le guerre, le sorti della guerra in arbitrio della vittoria »; col che si verrebbe a dire: « lasciando che queste guerre siano decise dalla vittoria, che abbiano termine per opera e in favore di chi le vincerà, che sieno vinte dai vincitori »; concetto vuoto e inconcludente!

Il Lessing, voltando in tedesco la supposta frase testuale, è indotto dal suo preconcetto ad alterarla, facendole dire altro da quello che a

rigor di termini significa. Egli traduce « dem Glücke überlassend », lasciando in certo modo nell' ombra la « vittoria » arbitra delle guerre. Ma questo concetto della fortuna arbitra dei conflitti religiosi, era già stato espresso dal Cardano negli ultimi periodi del capitolo precedente, dove è detto che « per la prevalenza delle forze guerresche la vittoria poteva piegare in favore della parte peggiore ». Invece il passo del Cardano, nel suo senso letterale: « lasciate queste cose, cioè le differenze di religione, in arbitrio della vittoria », racchiude un concetto nuovo e perfettamente chiaro.

« Inoltre, quando pure si voglia intendere col Lessing: « lasciate queste armi in arbitrio della fortuna (la quale darà la vittoria al suo favorito, senza riguardo alla santità della causa) », non si riesce punto a provare l'ortodossia del Cardano e a difenderlo contro le accuse degli avversari. L'abbandonare all'arbitrio della fortuna il trionfo delle armi, combattenti per le diverse religioni, senza alcuna esplicita dichiarazione di fede nella vittoria finale della buona causa, è dottrina tutt'altro che ortodossa! Il credere alla possibilità che la religione peggiore possa materialmente sopraffare la migliore, implica un dubbio colpevole sulla provvidenza divina. Il vero cristiano non può

ammettere una prevalenza qualsiasi delle armi degli infedeli, se non come un fatto transitorio, al quale si guarderà bene di dare così assolutamente il nome di vittoria. Qualunque sincero credente, al sentire espresso cotal dubbio sulla probabilità che la Croce possa essere vinta dalla Mezzaluna, non può non risentirne una grave offesa al suo sentimento religioso.

« Con troppa sicurezza il Lessing domanda: « che cosa troverebbero di riprovevole gli accusatori del Cardano nel detto passo, qualora lo si dovesse intendere nella sua nuova versione? » Il senso eretico, anticristiano, gli potrebbero rispondere, non a torto. Il pensiero che il cristianesimo possa nel viluppo delle guerre correre la sorte delle altre istituzioni umane, non può sfuggire alla taccia di empietà. Nessun teologo cristiano gli potrebbe menar buona questa sentenza: « Il cristianesimo è certamente una religione santa e superiore alle altre; ma può darsi che, secondo il corso degli eventi umani, *quum res ad arma sit traducta,* abbia a perdere terreno e soggiacere alla potenza soverchiante dell'islamismo ».

Il dubbio sulla divina provvidenza involge, in questo caso, il dubbio sulla divinità stessa del cristianesimo. Il Cardano medesimo ben si avvide che non meno incriminabile del periodo

Igitur his ecc. era quello precedente, dove si parla della vicenda delle religioni soggetta alle sorti della guerra; e però raccorciò il primo e soppresse il secondo nella nuova edizione. Il sottile ragionamento del Lessing, inteso ad assegnare a tale emendazione del testo altro motivo che non la consapevolezza di avere espresso una sentenza troppo ardita e contraria all' ortodossia cristiana, manca di ogni forza persuasiva.

Aveva dunque ragione il Lessing di rimproverare ai critici del Cardano l' intolleranza e la devota bile (« die fromme Galle ») con cui si avventavano contro il filosofo, ma eccedeva di zelo come teologo razionalista, quale egli era, nel voler negare i motivi di quelle accuse; come se il Cardano rimanesse pur sempre reo di lesa religione, qualora da qualche luogo dei suoi scritti risultasse ch' esso non la sentisse cristianamente! »

III.

Queste sono osservazioni giustissime; e dovremmo meravigliarci che il Lessing interpretasse la citata sentenza del Cardano men rettamente dei critici dello stesso scrittore, se non fosse per molte ragioni evidente, ch' egli, pur

difendendone con tanta sottigliezza l'ortodossia, era mosso da ben altro intento. Ei mirava a combattere l'intolleranza religiosa; e credendo conseguire meglio il suo fine, assaliva i nemici sul loro terreno, e con le loro armi stesse: maniera di guerra che, anche per certe altre sue particolarità, ci fa rammentare di quella adoperata così sovente dai nostri umanisti in quistioni dove entrasse la fede. Poche cose, in ogni tempo di sua vita, gli furono così a cuore, come la tolleranza ch'ei stimava principio e cagione di ogni bene, laddove il difetto contrario a tanta virtù parvegli che facesse vana nell'uomo tutta la perfettibilità, onde questo era per sua natura capace.

A intendere il suo intimo pensiero, bisogna rammentarsi di quanto disse poi così nella polemica avuta col Goeze, come in proposito del suo « Nathan der Weise »; perchè qui, nella difesa del Cardano, c'è il sentimento segreto e quasi ancora inconsapevole di quelle verità che negli scritti posteriori dovevano esser chiarite con una meravigliosa ricchezza di argomenti derivati dalla filosofia, dalla storia e dallo studio profondo della natura umana. Anche per entro quei sottili ragionamenti, che tengono talvolta della maniera teologica, noi ci accorgiamo che, in fondo, egli ammira e di-

fende nel Cardano l'indipendenza del pensiero, combattuta dagli ortodossi. Non ostante le molte differenze d'ogni specie tra questa e le sue polemiche future, il sentimento generale e il supremo fine del nostro scrittore è sempre lo stesso.

Eloquente su tutte le numerose prove che potrei addurne, mi par questa. Le parole più chiare e più vere che il Lessing abbia mai dette intorno agli intendimenti coi quali concepì il suo famoso dramma, sono le seguenti, scritte a suo fratello Carlo: « Può darsi che il mio « Nathan » nel suo complesso non riesca di molto effetto, se rappresentato sul teatro; il che è difficile che succéda. Mi basterebbe però che quello si leggesse con piacere, e che anche un solo fra mille lettori potesse impararci a dubitare dell'evidenza e della universalità della propria religione » [1]). Or un dubbio di tal sorta dovevano indurre negli animi dei lettori quelle pagine appunto in cui il Cardano fece sì che ciascuno dei seguaci delle quattro religioni difendesse contro gli altri la propria, senza che all'ultimo potesse dirsi chi fosse il vincitore.

Si tratta dello stesso dubbio che la parabola dei tre anelli è intesa a produrre presso

---

[1]) Vol. XII, pag. 636.

gli autori che l'hanno narrata, e in ispecie presso il medesimo Lessing. Infatti, il gran personaggio a cui egli nel suo dramma la mette in bocca, nota che, per quanto diverse nelle forme, le religioni positive hanno poi tutte il loro fondamento nella storia e nella tradizione, e che dunque ognuno ha giustamente fede nei suoi padri (di cui quei fondamenti sono opera) e non può pretendere che i seguaci delle altre religioni facciano diversamente da lui. Or, difendendo ciascuno la propria fede, che altro fanno in sostanza i personaggi del Cardano, se non derivare le loro ragioni da quelle stesse fonti di ogni fede, a cui Nathan ha semplicemente accennato? E Nathan stesso, se avesse avuto bisogno di ricorrere agli esempi per sodisfar meglio il Saladino a cui narrava la parabola, non sarebbe forse stato costretto a fare un'esposizione simile, almeno nella sostanza, a quella dei predetti personaggi?

Certo il concetto del Cardano intorno alle religioni positive è molto diverso da quello che mostrò di averne il Lessing; chè dove l'Italiano, nonostante le sue proteste in contrario, mostrasi indifferente ad esse religioni, il Tedesco, pur promovendo il dubbio sulla loro evidenza, le credeva nondimeno dotate di tanta divinità, quanta ne occorreva loro per essere

atte a educare il genere umano e a trasformarsi col tempo in una fede unica e perfettissima [1]). Chè se anche nella nostra cultura volessimo trovar qualche cosa che pur lontanamente si assomigli a quel suo concetto, dovremmo risalire dal Cardano al Ficino. Il quale, nel suo libro sulla religione cristiana, fra i più alti pensieri che dovevano esser poi riprodotti sotto forme più o meno diverse dall' idealismo moderno, ne ha uno che m' è parso sempre ammirabile. Dopo aver detto che a Dio nulla più spiace che esser al tutto sprezzato e nulla più giova che l' adorazione, seguita così: « Per la qual cosa la divina providentia non permette essere in alcun tempo Regione del mondo alcuna interamente spogliata di ogni Religione: benchè permetta in diversi luoghi e tempi osservarsi varii modi d' adoratione; che forse questa varietà nell' universo per ordine divino partorisce mirabile ornamento ».

E poco appresso soggiunge che « Dio non ripruova interamente culto alcuno, pure che sia humano » [2]). È chiaro, dunque, come anche dal

---

[1]) Atto III, sc. VII.

[2]) MARSILIO FICINO, *Della Religione christiana, opera utilissima e dottissima e dall'Autore istesso tradotta in Lingua Toscana.* In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568, cap. 4, pag. 16-17.

concetto ficiniano si possano derivare i più forti argomenti in favore di quella tolleranza e di quell' amore universale fra gli uomini, ch' erano in cima alla mente del Lessing. Il quale, se nel Cardano, la cui filosofia non oltrepassava i limiti della natura [1]), non poteva trovare un simile sentimento del divino, ben ci trovò idee ed esempi che pur dovevano conferire grandemente alla formazione del suo alto concetto, e i germi ancora di quelle forme polemiche e drammatiche che, a dargli vita e moto, usò nel suo capolavoro.

IV.

Veniamo ora al Boccaccio. Non ricorderò i luoghi dove il Lessing, in proposito del « Nathan », ragiona della novella di Melchisedech giudeo, trovandosi essi citati e commentati, benchè non sempre con gli stessi risultamenti, da quanti intesero a illustrare quel capolavoro della poesia tedesca. E non occorre nemmeno che, prima di passare alle relazioni ch' esso ha con la novella famosa, io

[1]) FRANCESCO FIORENTINO, *Bernardino Telesio, ossia Studi storici su l'idea della natura* ecc., Firenze, Succ. Le Monnier, 1872, vol. I, pag. 210.

dimostri tutte le differenze fra questa e le altre redazioni anteriori della storia dei tre anelli. Che il Boccaccio di tale storia, assai diffusa nel medio evo e narrata anche dalle « Cento novelle antiche » e dall' « Avventuroso Ciciliano », libri ritenuti da alcuni come le sue stesse fonti, abbia fatto per il primo una vera opera d'arte, nella quale, invece dei caratteri più o meno medievali delle redazioni anteriori, si vedono chiari e splendidi i segni della risorta coscienza; è cosa oramai ammessa generalmente. Tuttavia parmi che nel Boccaccio si trovi molto più che finora non sia stato detto per ispiegare appieno quel « Nathan », il cui autore ricordò tante volte come sua fonte il « Decamerone ».

Comincio dunque col notare che, per quanto diversi d'ingegno, di animo e di cultura, pure i due scrittori hanno qualcosa di comune nel modo tenuto verso coloro che presumono di esser maestri a tutti di religione e di morale. Fin dalle sue prime novelle l'autore italiano mostrò quanto avesse in odio la corruzione del papato e del sacerdozio; e dall'averla apertamente ripresa e derisa, secondo le occasioni, gliene vennero molestie che, fatta ragione dei tempi, non sono molto dissimili da quelle che dopo circa quattro secoli dovevano toccare al

Lessing. Se scrivendo, egli intese sopra tutto a dilettare gli animi con l'amenità delle cose narrate e con le bellezze dell'arte, non si tenne però dal manifestare insieme le sue idee circa le parti più serie della vita, e dal far dipinture mirabili per fedeltà storica: cose che, non meno dei sovrani pregi poetici, conferirono sin d'allora all'immensa efficacia e all'immortalità dell'opera.

Evidenti segni e notevoli tracce di coteste qualità possiamo osservare anche nell'esempio, o piuttosto negli esempi del « Decamerone », che furono seguiti dallo scrittore tedesco. Nella novella di Melchisedech giudeo sentiamo come l'idea che la governa sia molto più vicina al pensiero del Lessing che non a quello di tutti i narratori più antichi. Quel padre di tre figli, possessore del prezioso anello, presso Busone « lo voleva donare al maggiore » [1]), ma presso il Boccaccio non predilige nessuno di essi, perchè, essendo tutti e tre belli, virtuosi e molto a lui obbedienti, « tutti e tre parimente gli amava » [2]). Or quest'ultimo particolare, ripe-

---

[1]) BUSONE DA GUBBIO, *Fortunatus siculus ossia l'Avventuroso Ciciliano,* Firenze 1832: *Osservazioni al terzo libro*, pag. 348.

[2]) *Decamerone*, giorn. I, nov. III.

tuto nella novella a distanza di poche linee e con le stesse parole, dà un significato nuovo all'atto che qui compie il padre; e, ciò ch'è più, accenna a un'idea di Dio molto più sublime di quella che mostravano di averne gli autori medievali. All'eguaglianza dell'amor paterno per i tre figliuoli, un solo dei quali possedeva l'anello prezioso, non corrisponde forse l'idea di un Padre celeste che, se conosce egli solo qual sia la vera religione, non ama però meno i seguaci delle altre? E non se ne può inferire che, oltre alla tolleranza, effetto necessario del giusto dubbio circa la verità assoluta della nostra fede medesima, dobbiamo aver pure benevolenza verso le altre religioni che non potrebbero esistere se, quale più quale meno, non avessero in loro un che di divino? Or l'inculcare e quel dubbio e quella benevolenza non è stato sempre il pensiero dominante dell'autore tedesco?

Poi quel Melchisedech del « Decamerone », discendente da quanti altri ebrei di vario nome erano stati immaginati a narrar la parabola dei tre anelli, è il vero padre del Nathan lessinghiano; e a lui somiglia molto più che non egli stesso ai suoi ascendenti. Il figliuolo ne eredita le più belle qualità e, potrebbe dirsi, perfino il soprannome di Savio. E davvero parmi

del tutto erroneo quello che è stato affermato da molti, tra cui lo Strauss, cioè che dove l'ebreo boccaccesco intende solo a sottrarsi alle insidie del Soldano, quello del Lessing era mosso da un più alto fine. Il vero è che anche il primo non pur seppe uscire dal laccio che quel principe gli aveva teso, ma si acquistò con la sua parola tutta la benevolenza di lui. Se Busone finisce il racconto col dire: « Il Saladino udendo ciò, suo animo rivolse per contrario proponimento, e 'l Giudeo libera » [1]; e le « Cento Novelle Antiche » hanno una conclusione presso che simile [2]; il Boccaccio fa sì che i due avversari gareggino di magnanimità, e il Saladino abbia l'Ebreo per suo amico e in grande e onorevole stato appresso di sè il mantenga: come, a un di presso, accade nel dramma tedesco dove il Saladino, stringendo la mano al suo vincitore, lo chiama amico.

Si finisce dunque, in amendue le opere, in modo che la stima e l'affetto prendono il luogo del disprezzo e dell'odio nel cuore del giudeo e del musulmano, ciascuno dei quali aveva riconosciuto l'altro capace di una virtù supe-

---

1) Op. cit., *Osservazioni* ecc., pag. 349.

2) *Le cento novelle antiche*, Milano, A. Tosi, 1825, nov. 73, pag. 105.

riore ad ogni fede religiosa, e di un amore non sempre facile a trovarsi negli stessi seguaci della propria fede nativa. Lontano certamente da quella profondità e consapevolezza con cui il Lessing ritraeva i moti del suo cuore e il suo, direi, temperato e prudente razionalismo, il Boccaccio ancor qui si accosta più ai moderni che a coloro che gli erano così vicini di tempo, e coi quali a torto l'hanno confuso in questo proposito quegli scrittori che affermano aver la storia dei tre anelli anche presso lui una conclusione negativa, e che solo presso il Lessing abbia cominciato ad averne una affermativa. Sarebbe stato più giusto il riconoscere che l'affermazione, per quanto ancora incerta e insufficiente, era già spuntata col « Decamerone ».

V.

Ma, per comprendere appieno il sentimento del Boccaccio, bisogna ricordar qui anche la sua novella antecedente, la quale ebbe virtù di ritornare alla mente di Filomena cotesta dei tre anelli, come, prima di narrarla, dice ella stessa. Or in quella si narra di Abraam, un altro giudeo che, confortato dall'amico Gian-

notto a farsi cristiano, volle, prima di risolversi a tanto, recarsi a Roma, e quivi considerare i costumi del Vicario di Dio in terra e dei suoi cardinali; e andatoci, e scandolezzato della loro vita lorda e malvagia, s' indusse perciò appunto a ritenere la religione cristiana vera e santa più che altra, e persino a farsi battezzare. Chi non guardasse che alla superficie del fatto, potrebbe credere contenersi qui un' idea contraria a quella che informa la parabola dei tre anelli. Eppure tutto questo racconto è avvivato da un ben altro sentimento. L' ultimo fine del narratore non è d' inalzare sulle altre la religione cristiana, bensì di pungere coloro che presumono di esserne degni interpreti e ministri; e veramente cotesto fine non poteva ottenersi in maniera più compiuta, e, direi anche, più feroce che questa di derivare la superiorità morale del cristianesimo dalla inferiorità che anche in punto di morale notavasi nei suoi sacerdoti, tristi, corrotti e scandalosi anche per coloro che non conoscevano Cristo.

Ecco il vero intento del Boccaccio che, per ottenerlo intero, adoprò due modi. Primamente fecondò gli stessi germi che trovava nelle sue fonti, quali esse si fossero; e così fece del papato e dell' alto sacerdozio cristiano

una tale dipintura, che la simile non si potrebbe forse trovare se non nelle lettere « Sine titulo » del Petrarca. L'altro modo, del tutto nuovo, ch' io sappia, fu di dare al racconto un protagonista diverso da quello ch' era nei racconti anteriori. Protagonista dell' « Avventuroso Ciciliano » è il Saladino che, in compagnia del conte Artese, cercati i paesi più colti di Europa, giudica delle cose vedute in Roma, dicendo: « La seconda tecca.... si è nelli conducitori di Santa Chiesa, che loro operazioni sono per contrario di quelle che elle dovrebbono essere, cioè affaticare i loro animi alla nicissità di loro uffici sanza avarizia: e e' mi pare che ogni operazione si venda non poco.... E bene ora apertamente veggo che niuna altra legge non è da sì giusto Signiore governata; imperciocchè se coloro d' altra legge commettessono secondo loro leggi tali peccati, come voi fate, il loro Signiore non gli sosterrebbe. Onde dico che 'l vostro Signiore è più misericordioso, e più giusto, e più saggio; e però dico ciertamente che più è degnio di lodare, e però dico che tale legge è migliore che niuna altra » [1].

Così Busone; ma il Boccaccio, come ha

---

1) Op. cit., *Osservazioni* ecc., pag. 352-3.

già osservato in altro proposito il Landau [1]), mette nel luogo del soldano anche qui un giudeo, Abraam che anche lui era « diritto e leale uomo assai ». Or ognuno vede da sè quale e quanto vantaggio la satira del papato corrotto tragga da questo mutamento, per cui l'uomo che va a Roma e di quei costumi si scandalizza, è un seguace della religione più odiosa ai cristiani, di quella che tutti, ed essi in ispecie, credevano incapace di suscitare negli uomini affetti generosi. Così, nell'una e nell'altra novella, l'Ebreo è come un eroe che trionfa di tutti e di tutto; un uomo che, dotato di raro accorgimento e di rare qualità morali, è nel caso d'insegnare ai seguaci e ai ministri delle altre religioni, che pur presumevano tanto di se stessi, la sincerità, l'onestà pubblica e privata, e perfino il sentimento religioso. Che sono al paragone di lui i cristiani e i musulmani? Vero è che questi ultimi perdono assai meno al confronto, essendo il Saladino uomo di molto valore, e che, appunto per avere speso il suo tesoro in « grandissime magnificenze », avea bisogno urgente di moneta. Così costretto, volle fare al giudeo « una forza da alcuna ra-

---

1) *Die Quellen des Dekameron. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage*, Stuttgart, 1884, pag. 189.

gione colorata », ma si corresse e seguì i moti del suo nobil cuore non sì tosto ebbe sentita la risposta di lui. Egli è veramente magnanimo; e tuttavia ci sembra giustamente inferiore per ogni rispetto a quel savio ebreo.

Che dire poi dei maggiori ministri del cristianesimo? Essi sottostanno di molto al musulmano che qui, come abbiam visto è dammeno dell'israelita. Il quale solo, alla maniera ch' è ritratto nelle due novelle, mostrasi capace di una morale indipendente dalle religioni positive, e perciò tale da riuscire cogli atti e coi detti non pur quasi una condanna vivente di coloro che la comune degli uomini credeva senza paragone migliori di lui, ma come una personificazione altresì delle idee più alte e più generose. Ecco ciò che nella novella boccaccesca di Abraam, non meno che in quella di Melchisedech, ci fa pensare al Lessing; nel cui « Nathan » l'ebraismo, per le rare qualità del suo seguace, prevale alle altre due religioni, in ispecie alla cristiana: disuguaglianza ch' è stata argomento di lode e di biasimo e di molte e contrarie interpretazioni, come si vedrà appresso, ma che, in ogni modo, riesce di grande efficacia sull'animo degli spettatori.

Ognun vede, dunque, perchè nel presente proposito giovasse notare la particolare im-

portanza che nel « Decamerone » ha il giudaismo, adoperato dal Boccaccio come satira del sommo sacerdozio cristiano e degli intolleranti in materia di religione, e introdotto a tale effetto nel racconto, dove prima di lui non era, e tratto nell'altro, dove già era, a significare una nuova e nobile idea.

VI.

Ma la parabola dei tre anelli è una parte, direi, episodica dell'opera lessinghiana, e le altre parti della medesima, considerate indipendentemente dall'episodio, formano come la favola di tutto il dramma. Or anche di tal favola parmi che i germi si trovino in un'altra novella boccaccesca, cioè nella V della giornata V. Non essendo essa delle più celebrate, giova ricordarne qui l'argomento.

Guidotto da Cremona, venendo a morte, lasciò a Giacomino di Pavia, suo compagno di armi, una fanciulla, dicendogli di averla trovata a Faenza, quando questa città fu presa dall'imperador Federigo. Giacomino, da buono e fido amico, tenne la fanciulla come sua figliuola; ed essa, credendolo suo padre, come tale lo amava. Questo è l'antefatto. L'azione vera e propria comincia con l'amore ardente

di due giovani per la fanciulla. Non potendo nè l'uno nè l'altro averla in moglie, si risolvono a rapirla, ognuno per proprio conto; ma non ci riescono, e sono menati in prigione. Allora Giacomino confessò che la giovinetta non era sua figliuola, e come e quando e da chi l'avesse avuta, e così vennesi a conoscere non solamente il vero padre, ma che Giannole, uno dei due innamorati, le era fratello.

Tale è la sostanza del racconto. L'antefatto, salvo qualche particolare non molto importante, corrisponde a quello del dramma tedesco; dove il fratello del Saladino, vicino a morte, commette una sua fanciulla alle cure del suo amico Nathan che poi doveva considerarla sempre come sua figliuola. Nei due lavori è identico il fatto capitale da cui procedono quasi tutti gli altri, cioè l'amore che per la donna sente il proprio fratello, ignari amendue della lor parentela. Che se nella novella, oltre al fratello della giovane, c'è un altro amante che alla fine la sposa, e nel dramma è amante unico il fratello, così che con la gioia del riconoscimento finisce tutto; ognun vede come queste ed altre simili differenze non tolgano che la sostanza della favola sia la stessa nelle due opere di arte. Non si danno imitazioni e derivazioni nelle quali non si notino

differenze uguali e spesso molto maggiori di queste; e ne abbiamo già un esempio insigne nel medesimo lavoro lessinghiano, dove la parabola dei tre anelli leggesi diversa da quella ch'era nella fonte confessata dall'autore medesimo, cioè nel « Decamerone »: senza dire ch'essa è poi in questo tutt'altra cosa che nelle redazioni anteriori a noi note, e che ciascuna delle medesime la narra più o meno differentemente dall'altra.

Delle relazioni tra cotesta meno famosa novella boccaccesca e il « Nathan » ero già da gran tempo persuaso, e, or sono otto anni, ne avevo fatto un piccol cenno in un nostro giornale letterario [1]), quando quel valoroso e buon Gaspary, la cui memoria sarà sempre viva in ogni cuore italiano, mi avvertì che la stessa opinione era già stata sostenuta da un suo connazionale, il professor Caro. E io, non che dolermi che altri mi avesse in ciò preceduto, fui lieto che l'autorità di un uomo d'ingegno e di studi dovesse farla parer più accettabile di quello che altrimenti non sarebbe sembrata; e soprattutto piacquemi che, essendo il Caro un tedesco, non poteva esser qui sospettato di quelle misere preoccupazioni di nazionalità,

---

1) *Fanfulla della Domenica*, 7 decembre 1884.

che nel presente proposito non era difficile venissero attribuite a un italiano, da coloro almeno che sono sempre disposti a regalare ad altri i loro pregiudizi. Or nel suo libro [1]), che potei leggere dopo qualche tempo, dimostra il Caro con molteplici raffronti come tutt' i precipui elementi della novella boccaccesca di Giacomino siano stati trasportati dal Lessing nella sua opera drammatica.

Sostiene inoltre, e con buoni argomenti, essersi egli giovato anche della novella III della X giornata, e di aver più particolarmente tolto dal Nathan protagonista non pure il nome, ma non pochi di quegli atti e detti che fanno testimonianza di una meravigliosa semplicità e grandezza di animo, e vestitone l'eroe del suo dramma, il quale ci fa talvolta vivo ricordo del suo prototipo. Che più? Alcuni particolari del Saladino lessinghiano si trovano nella novella IX della X giornata, che viene così ad essere quarta tra le novelle boccaccesche citate nel presente soggetto. In somma, lo scrittore tedesco giunge alla conclusione che tutta la favola e anche tutti i caratteri del « Nathan », salvo quello del Dervisch, sono

---

[1]) I. Caro, *Lessing und Swift. Eine Studie über Nathan der Weise*, Iena, 1869, pag. 31 sgg.

stati imitati dal « Decamerone ». Ancora in cosa dove, dalle testimonianze dello stesso Lessing ci parrebbe doversi indirettamente inferire che il suo dramma non teneva punto del libro italiano, egli riesce a persuaderci di qualche altra derivazione della stessa specie. Così, in proposito del fatto molto notevole che l'azione del « Nathan » appartiene al tempo delle crociate, il Caro, dimostrando non giuste le ragioni che l'autore medesimo ne adduceva in una prefazione al suo dramma, mette in sodo come ancor quell'ambiente storico si trovasse già nelle novelle boccaccesche primamente citate, di Melchisedech e di Giacomino, e come il Lessing sapesse trarne profitto allo stesso modo che vediamo aver fatto di tutti gli altri precipui elementi delle due narrazioni.

Non sarebbe difficile in un lavoro di molteplici raffronti, qual è questo, il trovar qualche punto debole, qualche prova che non sia così evidente come all'autore sembrava; ma ciò non scemerebbe valore alla conclusione, vera nella sua sostanza, della prima parte di questo libro [1]), e cioè: che il « Nathan » deve al « Decamerone » non pur l'episodio dei tre

---

[1]) Della seconda parte non parlo, perchè tratta soltanto delle relazioni fra il Lessing e lo Swift.

anelli, ma tutti quegli altri fatti ancora che costituiscono il dramma propriamente detto, e che (per la parentela, scovertasi all'ultimo, di quasi tutt'i personaggi fra loro) fanno come la storia di una famiglia. Nondimeno, a cotesta dimostrazione bisognerebbe aggiungere qualcosaltro, cioè che vi si facesse ricordo dell'opinione contraria di chi afferma, che la fonte di quella storia domestica abbia a cercarsi non già nel « Decamerone », ma nella « Zaïre » del Voltaire. Il Caro non fa neanche un cenno di cotesta opinione, che pur va confutata, perchè l'altra, nella quale amendue concorriamo, possa acquistarne maggior certezza.

Il suo silenzio dunque mi fa parer tuttavia opportuno ciò ch'io dissi quando primamente scrivevo sul presente soggetto, e che si riduce a questo. La citata tragedia francese ha certamente non poche somiglianze col dramma tedesco; e inoltre quell'Orosmane, leale e magnanimo, che talvolta ci fa rammentare del Saladino, e quella Fatima, che par proprio una sorella di Daja, mancano addirittura nella V novella della V giornata. E ci manca altresì quella varietà di religioni, che nella « Zaïre », pur non avendo il significato che ha nel « Nathan », produce una certa nuova somiglianza tra l'una e l'altro. Con tutto ciò, molto più certi mi

sembrano i segni della parentela che lega quel dramma con la detta novella boccaccesca. L'Ebreo, Recha e il Templare, cioè i personaggi più importanti del primo, sono congiunti fra loro di quegli stessi vincoli che congiungono Giacomino, la fanciulla e Giannole nella seconda. Giacomino amava come propria figliuola quella giovinetta che lo credeva sempre suo padre: essa medesima era poi amata e chiesta in sposa da Giannole; se non che scopresi alla fine che quegli non è suo padre, e questi è suo fratello.

I fatti di tal sorta sono la sostanza dell'azione, e da essi procedono l'intrigo e le peripezie così nel dramma, come nella novella di cui qui si parla. Ma nulla parmi sia di simile nella tragedia francese dove la giovinetta non è mai amata, nè desiderata come sposa dall'uomo che all'ultimo si scopre suo fratello, e dove (si badi soprattutto a questo) manca un personaggio che vi possa fare la parte di Nathan. Si direbbe quasi che non il Lessing avesse avuto presente il Voltaire, bensì questi il Boccaccio, nella cui novella, sopraggiungendo il padre vero, scopresi che la giovinetta è sua figliuola e che uno dei giovani innamorati è fratello di lei: riconoscimenti simigliantissimi a quelli della tragedia volteriana; laddove nel

« Nathan » il vero padre della fanciulla era morto prima che cominciasse l'azione.

Ma qui non è il luogo di confrontare lo scrittore francese con l'italiano. Dicevo dunque che nella « Zaïre » manca nientemeno che il personaggio che potesse corrispondere al protagonista del dramma tedesco; ma non manca in quell'altra novella boccaccesca dove Melchisedech, differente per molti rispetti da Nathan, è pure un ebreo di gran senno, lodato espressamente per cotesta saviezza, da cui il Lessing trasse il soprannome del suo eroe; e nella novella medesima c'è poi il Saladino, famoso per valore e per magnificenze: personaggio anche questo che riapparisce nell'opera dello stesso poeta. È dunque indubitato che la sostanza, i caratteri e l'intreccio del dramma tedesco si confrontano molto più con la seconda novella boccaccesca che con la tragedia francese. E poichè è certa, essendo confessata dall'autore medesimo, l'imitazione parziale della sua opera dal « Decamerone », così dovrebbe parere per la stessa ragione più probabilmente italiana che francese l'origine dell'altra.

VII.

Manca pure al libro del Caro la notizia e la stima di quegli elementi giudaici del « Decamerone », che mi sono parsi di molta importanza nel presente soggetto. Chiariti bene, essi potrebbero anche aiutarci a risolvere la quistione, così spesso fatta fin oggi, circa la prevalenza che quella religione sembra avere sulle altre nel dramma lessinghiano. Il nostro critico la risolve in una maniera che, se già fosse nuova, come a lui pare, non sarebbe certo la più felice. Sia lecito anche a me dirne due parole, pur col pericolo di allontanarmi un poco dal mio vero e proprio argomento.

Prende il Caro a fondamento le notevoli parole scritte dal Lessing a suo fratello, che ho già citate poco avanti in proposito del Cardano; cioè quelle dov'egli afferma « che sarebbe in ogni modo contento, se, per effetto del suo Nathan, anche un solo tra mille lettori dubitasse della evidenza e dell'universalità della propria religione » [1]. Or, se coteste parole chiariscono appieno il concetto generale

[1] Caro, *Op. cit.*, pag. 27 sgg.

del dramma e l'animo stesso del Poeta, avversissimo ad ogni intolleranza religiosa, non bastano, per mio giudizio, a darci quella particolar ragione che qui il critico cercava. Perchè da esse non si può inferire, com' egli dice, che il Lessing abbia inalzato quella sulle altre credenze, mosso dal pensiero, che se gli ebrei pretendono, come i cristiani, all' evidenza della loro fede, non hanno poi quella pretensione all' universalità ch' è tutta propria dei secondi.

Già sarebbe difficile il dimostrare con prove storiche cotesta maggior moderazione dell'ebraismo; in ogni modo il Lessing non ha mai detto di scorgere in quello alcuna superiorità che derivasse da pregi intimi e da qualità essenziali ed originarie. Così pensando, avrebbe, almeno in questo luogo, contradetto al suo proprio fine, che era appunto di combattere la fede cieca di tutte le religioni positive, nessuna esclusa; e sarebbe venuto ad ammettere implicitamente che gli ebrei avessero a imparare dal « Nathan » molto meno che i cristiani, essendo la religione dei primi più modesta e più savia che quella dei secondi.

Inoltre, la fede cieca nella evidenza della propria legge non bastava forse a ingenerare negli ebrei quell' orgoglio e quella intolleranza contro cui il Poeta combatteva di tutta sua

forza? E già vediamo che tale concetto appunto egli mise in bocca al Templare, là dove questi accusa proprio gli ebrei di essere stati i primi a credersi il popolo eletto del Signore, e di avere trasmesso ai cristiani e ai maomettani quell'orgoglio, eterna cagione di odi e di guerre, più crudeli e tremende che mai nel tempo delle crociate [1]. E poi, come avrebbe distinto egli stesso e potuto volere che distinguessero gli altri fra un orgoglio che derivava dalla cieca fede nella sola evidenza, e un altro fondato insieme su questa e sulla universalità? Che se il mirabile protagonista del dramma lessinghiano ci si mostra esente da amendue quelle forme di orgoglio, forse che ciò deriva dall'essere egli un ebreo? O che il poeta stesso, che lo immaginò scevro anche da quella che sarebbe stata tutta propria della religione di lui, non avrebbe potuto immaginare un cristiano avverso alle due che erano proprie del cristianesimo?

VIII.

Secondo il Fischer poi l'ebraismo, per essere la più superba e la più oppressa delle religioni, faceva maggiormente difficile la virtù

---

[1] Atto II, sc. V.

della tolleranza; e così di tanto più ammirevole doveva parere un ebreo che tal virtù possedesse al massimo grado [1]). Cotesta sentenza, giusta dove accenna all'oppressione, non ci sembra poi tale in ciò che riguarda il maggiore orgoglio degli ebrei: per questa parte, essa è contraria all'opinione del Caro, e tuttavia non meno erronea. Il vero è che, per il nostro poeta, nessuna delle religioni positive era esente dall'orgoglio, il quale generando l'odio, impediva quella tolleranza e quella indefinita perfettibilità umana ch'erano in cima del suo pensiero. Per quanto diverse fra loro, esse tutte non erano poi se non altrettante forme temporanee di educazione, lontanissime ancora da quell'ultima religione spirituale che un tempo sarebbe stata comune a tutti gli uomini.

Di che possiamo inferire che, trattando l'ebraismo al modo che s'è visto, il Lessing non guardò tanto alle qualità essenziali e originarie, quanto alle condizioni storiche delle religioni; guardò segnatamente alle persecuzioni di ogni specie, onde quello era vittima, e all'immenso disprezzo in cui l'avevano i cri-

---

1) K. Fischer, *G. E. Lessing*, Stuttgart, 1881, parte II, pag 164 sgg.

stiani e in ispecie i sacerdoti e i teologi intolleranti. Ora, una preferenza fondata su tali condizioni non contradiceva all'idea ch' egli erasi fatta di tutte le religioni positive. Non perchè oppresso, l'ebraismo poteva essere giudicato migliore degli altri culti; ma ben poteva, come oppresso, parer più degno di fornire al poeta l'eroe del dramma.

E veramente, consentendo ad esso un tal vantaggio, veniva il Lessing a dargli come una riparazione, senza conceder però nulla di più che la ragione e la scienza non consentissero. Si credeva da tutti esser l'ebreo incapace di morale e di affetti generosi, ed egli ne immaginava uno dotato di virtù straordinaria; ma nello stesso tempo faceva sì che non si potesse credere che una tanta virtù procedesse in tutto o in parte dalle qualità essenziali dell'ebraismo. Si trattava di una virtù superiore a tutte le credenze religiose, schiettamente umana, derivata dalle più squisite qualità della nostra natura, e che si sarebbe potuta trovare nei seguaci di qualsivoglia fede. Non essendo propriamente un libero pensatore, ma piuttosto un filosofo per cui la ragione si accordava benissimo con la rivelazione, come si vede chiaramente da tutt' i suoi scritti e in ispecie da quello sull'« Educazione del genere

umano », il Lessing non avrebbe potuto rappresentare una virtù straordinaria in un uomo nemico o indifferente ad ogni religione.

Volendo dunque e dovendo scegliere a tale effetto tra le religioni positive, perchè ne avrebbe presa una diversa dall'ebraica? Perchè cercare il suo eroe fra gli oppressori, anzi che fra gli oppressi? Perchè egli intendeva benissimo che, facendo come fece, avrebbe conseguito non solo il suo intento filosofico, ma anche quello, tutto polemico, che pur gli stava tanto a cuore, come sappiamo dalle sue medesime testimonianze. I criteri di morale e d'arte da lui seguiti, gli esempi storici più insigni, quegli stessi del Boccaccio, a cui l'abbiam sentito accennare, dovevano indurlo a tanto [1]). Per toccar solo di questi ultimi, come non avrebbe egli visto di quanta efficacia riuscisse nel « Decamerone » quell'ebreo messo lì a rampogna del papa e anche del soldano, a cui insegna la tolleranza religiosa? Certo, il nostro novel-

[1]) Vol. XII, pag. 613. Anche qui, scrivendo al medesimo suo fratello Carlo, accenna alla fonte boccaccesca, e soggiunge: « Ich glaube, eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, dass sich alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiss den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will, als noch mit zehn Fragmenten ».

liere non era stato mosso a tale scelta da qualche pregio o qualità particolare della fede giudaica, ma piuttosto dall'idea che nulla potesse tanto ferire il sacerdozio cristiano, quanto il presentargli come modello di virtù quella gente stessa che n'era creduta più che altra incapace. Come ognun vede, era l'idea medesima che sovente abbiam sentita espressa nell'indignazione dei più nobili cuori, in quella, per esempio, di Dante che ammoniva i cristiani:

> Uomini siate, e non pecore matte,
> Sì che il Giudeo tra voi di voi non rida [1]).

Ma già, anche nel Lessing ne abbiamo un esempio che mi fa meraviglia di non veder qui ricordato dai critici che ho sotto gli occhi: intendo di quella commedia « Die Juden », compiuta dall'autore quando era ancor giovane, nel 1749, venti anni prima del « Nathan ». Or anche in quella egli aveva rappresentato un ebreo di rara bontà di animo, che ricusa ogni guiderdone per le sue opere generose, e che, all'ultimo, confonde con la sua straordinaria virtù coloro che al solo nome di ebreo inorridivano. Qui, nella commedia, non si tratta punto di quistioni intorno alla migliore delle diverse fedi religiose; e qui almeno è dunque

---

1) *Parad.*, V, 81.

chiaro che il poeta, a personificare tante mirabili qualità in un ebreo, fu indotto appunto dal concetto contrario dei cristiani; il che viene a dire da quelle condizioni storiche a cui di sopra accennavo. Non importa che questo sia un piccolo componimento comico e il « Nathan » un' ampia e filosofica concezione: basta al caso nostro che a protagonista dell' uno e dell' altra, e con le intenzioni che abbiamo avvertite, il Lessing scegliesse un ebreo.

L' ebreo della commedia contradice con la sua virtù a quel concetto storico dominante, cagione eterna di odio e di persecuzione; e in ciò egli è un carattere del tutto simile all'ebreo del dramma. In esso dramma, l'idea che del giudaismo hanno i suoi vari personaggi rende fedelmente il giudizio che ne faceva il mondo: essi quasi non sanno intendere come Nathan, figlio d'Israele, possa accogliere in sè tanta saviezza e soprastare persino a tutti i cristiani e maomettani nei quali s'imbatte. Che se lo stesso Templare, non potendone avere il consenso al suo matrimonio con Recha, in un momento di dolore si meraviglia di « aver sognato che un giudeo potesse mai cessare di esser giudeo » [1]), gli diviene poi più amico di

[1]) Atto IV, sc. IV.

prima; e quelle sue stesse parole concorrono a far più glorioso il trionfo dell'eroe.

Il quale, se là, in Gerusalemme, accanto al soldano e al patriarca, ci appare come il centro di una rappresentazione che nel suo giro ideale abbraccia tutte le religioni e tutta la storia umana, non cessa perciò di ripetere la sua origine dal protagonista della piccola commedia, creato dallo stesso generoso poeta in lotta con gl'ipocriti e coi violenti del suo paese. Egli è anzi quello stesso protagonista che, ricco delle idee, degli affetti, dei dolori e di tutto ciò che per venti anni s'era venuto adunando nel petto del Lessing, passa da una piccola scena domestica a quella vastissima della storia: colà parlava il linguaggio della virtù privata, in mezzo a una famiglia; qui parla quello della tolleranza e dell'amore universale, innanzi ai potenti del mondo e mentre infieriscono più che mai le guerre di religione. L'intervallo tra le due opere drammatiche è grande; eppure sono esse congiunte da un vincolo non molto diverso da quello che unisce la « Vita Nuova » con la « Divina Commedia »; e il protagonista del « Nathan » ci sembra che, per alcuni rispetti, stia a quello dell'opera giovanile dello stesso autore come la Beatrice del cielo, che apre al suo amico i

più profondi misteri della vita e della religione, sta alla Beatrice della terra, che portava in sè i segni di quello che un giorno sarebbe divenuta.

IX.

Questa del « Nathan » è un'ampia concezione, in cui l'autore volle ottenere i suoi intenti polemici e quello ancor più alto di vestire di forme poetiche i concetti filosofici e religiosi, già esposti e difesi da lui stesso in parecchi altri scritti di ogni sorta: dare una suprema battaglia ai nemici, e rappresentar nell'arte il supremo trionfo di un'idea che da molto tempo gli occupava lo spirito. Cotali fini, oltre che da lui espressamente confessati, ci sono aperti da questa rappresentazione dove si vedono accolte insieme le sue idee e le sue passioni; la serenità del filosofo e l'ardore del combattente; le fosche dipinture della realtà e le ridenti visioni di una beatitudine, la quale, per quanto ancor lontana da noi, non gli sembrava impossibile a conseguire.

Il Lessing poi è uno di quegli scrittori per cui la vita e l'arte sono così strettamente unite,

che nulla di grande e di bello ha la prima, che non si rifletta, come in uno specchio, nella seconda; nè l'arte aspira ad altro più ardentemente, che a imprimere qualche nuovo moto alla vita, ad affrancarla da ogni oppressione, a sublimarla quanto più sia possibile. In tali scrittori, per conseguenza, le facoltà dello spirito procedono più concordi e più severamente e costantemente governate dal raziocinio e dalla consapevolezza dei propri fini, che non presso altri, i quali o non sentono l'arte a quel modo, o concedono molto più ad essa che a qualsivoglia scopo morale si fossero proposto. Quella loro consapevolezza, sempre vigile, costringe la fantasia a non obliarsi mai nei suoi voli e e a far sì che ancor essa, come tutte le altre potenze dello spirito e come gli stessi moti del cuore, abbia da conferire a quel fine sovrano che domina la profonda mente del poeta. Di che segue che, per il prevalere ognor crescente delle facoltà analitiche e riflessive, l'opera del poeta si vada facendo sempre più ardua nei tempi moderni. Ma ne segue ancor questo che, anche quando, superati felicemente tali ostacoli, egli abbia saputo compiere un egregio lavoro d'arte, anche allora la critica non sa quasi persuadersi del fatto: tanto è davvero difficile il trasformare in immagini un complesso di

dottrine filosofiche e morali, di convertire in poesia la scienza!

Poi la stessa maggior profondità, con cui oggi si studiano gli elementi e le forme di un' opera d' arte, induce bene spesso nel critico l'abito di giudicar l'opera tutta da quegli elementi ch' ei sa meglio intendere e di badar meno di quanto si dovrebbe alle particolari impressioni che quella era destinata a produrre. Così il critico rinuncia, più o meno consapevolmente, ad essere spettatore anche lui: eppure l'esser tale era un suo diritto insieme e un dovere al quale non può sottrarsi impunemente, cioè senza perdere quelle preziose impressioni che tanto importano a dare un giudizio compiuto di un' opera d'arte, specialmente se di genere drammatico. Che dire poi se questa fosse di un poeta che, oltre all' aver preferito il dramma alle altre forme artistiche, non avesse mai cessato di studiarne la natura, la storia, e i benefici che ne sarebbero potuti venire all'educazione pubblica e a tutta la civiltà? In questo caso (ch' è appunto il nostro) il non fare agli effetti drammatici tutta la parte che nella critica è loro dovuta, potrebbe condurci non solo a sconoscere le maggiori bellezze del lavoro, ma a contradire persino agli stessi intendimenti del poeta.

Tali pensieri mi si girano per la mente quando m'imbatto in alcune critiche del « Nathan », dotte, acute, che cercano sempre l'idea suprema da cui sia stato mosso il poeta, e che passano l'un dopo l'altro, come a rassegna, tutti i personaggi della sua opera, giudicandoli dalla maggiore o minor conformità che essi abbiano con quell'idea: critiche senza dubbio degne di molta lode, ma nelle quali si cercherebbe indarno una larga interpretazione degli effetti del dramma, la quale servisse come riprova dei giudizi filosofici. Così, per arrecarne alcun esempio, vedo scartata come falsa quell'opinione, che nei personaggi di questo dramma siano esattamente rappresentate le tre religioni: in Nathan, il giudaismo; nel Patriarca, in Daja, nel Templare e nel Frate, il cristianesimo; in Saladino, in Sittah e nel Dervisch l'islamismo. Vedo poi tenuta quasi in conto di pregiudizio volgare quell'altra opinione, che il cristianesimo abbia non poco a perdere dall'esser adombrato nel peggior personaggio, laddove dell'ebraismo rende figura il migliore [1]).

Ora i ragionamenti fatti su tal proposito

---

[1]) Vedasi ad esempio K. FISCHER, *Op. cit.*, parte II, pag. 89 sgg.

dagli interpreti, a cui ho accennato, possono levarci alle più alte regioni del pensiero, ma non riescono, per mio giudizio, ad abbattere, nè svigorire quelle immediate impressioni, chiare e potenti, che gli spettatori ricevono dal dramma lessinghiano. In fatti, quali argomenti potrebbero impedire che i moti del nostro cuore fossero diversi da quelli che vi desta il veder costantemente mantenuta con tutti i modi dell'arte la distinzione delle tre fedi e dei rispettivi rappresentanti? E con la nostra impressione non si accorda poi il nostro giudizio, quando pensiamo che il poeta volle tale distinzione chiara e costante, appunto perchè se ne avvantaggiasse quell'ultima concordia di tutti i personaggi nella suprema religione dell'affetto e del dovere? Che importa se, come altri ha voluto affermare, qualcuno di essi a rigore non appartiene a nessuna delle tre leggi? Ma già anche questo non è esatto. Recha, ch'è appunto il personaggio a cui si allude, non è forse una nuova gloria dell'Ebreo che, educandola fuor d'ogni religione, e, si direbbe, coi soli palpiti del suo cuore, seppe farne una creatura di rara virtù e dolcezza?

Poi, il cristianesimo considerato in sè, come fede astratta, non è certamente trattato peggio delle altre fedi, nè il Lessing poteva ciò per

le ragioni allegate poco avanti, in proposito dell' ebraismo; ma parmi indubitato che quella fede veramente abbia qui a perdere non poco per effetto del suo maggior rappresentante, ch' è il Patriarca: un impasto di prete gaudente e di inquisitore feroce. Proprio il contrario di lui sono gli altri minori personaggi cristiani: la povera Daja che, con tutti i suoi scrupoli religiosi, ammira senza fine la virtù di Nathan; il Frate che, pur non sapendo leggere, mostrasi più virtuoso di molti dotti teologi, e che, dolendosi come i suoi potessero odiar tanto gli ebrei, ricorda che il cristianesimo era nato dal giudaismo; e, in fine, il Templare che maledice quel furore con cui tanti popoli di fede diversa, presumendo ciascuno di aver per sè il vero Dio, si combattevano tra loro. Come si vede, su gli insegnamenti della fede nativa prevalevano in cotesti personaggi quelle profonde voci umane, alle quali stava sempre intento l'orecchio del poeta, e a cui dovevano corrispondere altre voci della stessa natura, prevalenti nei seguaci delle altre religioni. Quanta umanità è nel Saladino e in Sittah, e quanta gentilezza cresce loro quel non so che di muliebre ch' è nel primo, e di virile ch' è nella seconda! Anche il Dervisch ha qualche cosa di romanzesco, e anch' egli ammira Nathan, il

quale par qui destinato a suscitare col suo gran cuore quanto di più tenero e degno si annidasse negli altri cuori, e a promuovere in quelli come una riscossa della natura contro la tirannia dei pregiudizi religiosi.

E veramente per opera sua una tale riscossa compiesi in tutti i personaggi del dramma, che pure sono diversi di fede, di nazione e di costumi: in tutti, salvo che nel Patriarca. Il solo cristianesimo ha questo non invidiabil privilegio, che il suo massimo rappresentante, non che riscuotersi umanamente, come gli altri, pare non abbia mai sentito in sè alcuna di quelle voci intime. Dal suo cuore ne sorge sempre una sola, che grida: « Rogo, rogo, rogo ». Il sentimento che ha della religione è proprio l'opposto di quello manifestato sempre dal Lessing: chè dove questi combatte di tutta sua forza la fede cieca e intollerante, quegli considera una tal fede come un assoluto dovere [1]. Diremmo che sulla scena, dove apparisce per poco, ei lasci come un' immagine di sè, che non si diparte più dal nostro sguardo, che nereggia colà come l'ombra di

---

[1]) Atto IV; sc. II.

Was? ein Kind ohn'allen Glauben
Erwachsen lassen? Wie? die grosse Pflicht,
Zu glauben, ganz und gar ein Kind nicht lehren?

un nuvolo folto sopra un ridente paesaggio, e che, in mezzo allo spettacolo ideale di fraternità umana, desta in noi il ricordo di quanti lo somigliano in questo mondo e di quante lagrime e sangue essi ci fanno versare!

X.

Questi sono i veri effetti della rappresentazione lessinghiana. Quale critica potrebbe negarli o attenuarli? Ci par chiaro anzi che i ragionamenti fondati sulle idee e sulla storia del poeta dovrebbero indurci a credere che quegli effetti corrispondano appieno alle sue intenzioni. E veramente s'egli, badando meno alle qualità essenziali delle religioni positive che alle loro condizioni storiche, inalzò su tutti gli altri personaggi il rappresentante dell'ebraismo, perchè non avrebbe insieme voluto metter più giù quello del cristianesimo? Se il primo era la religione degli oppressi, il secondo era quella degli oppressori. E poi, da chi venivano allora quei nuovi atti d'intolleranza feroce, anche verso gente della stessa fede, che contristavano gli spiriti eletti e il Lessing medesimo? E perchè dunque nel « Nathan » non avremmo a trovar segni di quei risentimenti personali, di quei dolori e impeti

interni, a cui altri spiriti, non men grandi e generosi del nostro poeta, diedero sfogo in opere di scienza e di arte, fatte, del resto, coi più alti intendimenti che uno scrittore si possa mai proporre?

Ma il confronto degli effetti drammatici con le indagini filosofiche e di ogni altra sorta gioverebbe che si facesse intorno a questa opera tutta; parendomi che, anche parlando di essa in generale, il chiaro Kuno Fischer, a cui fin qui ho osato di contradire, non abbia tenuto di quelli il debito conto. Sostiene egli che il poeta, volendo far procedere tutto dall'idea informatrice della parabola dei tre anelli e adombrare essa idea in un'azione drammatica, inventasse quella storia di una famiglia, ch'è la stessa favola generale del « Nathan ». Da ciò l'imperfezione di quest'opera lessinghiana, dove a lui pare che gli avvenimenti non sempre corrispondano ai caratteri e siano spesso uniti fra loro dal solo legame episodico. Così, egli conchiude, non l'azione, ma l'idea è ciò che più importa nel « Nathan »; non da quella, bensì da questa vanno illustrati i suoi personaggi [1].

Qui poi mi sembra che la critica trascuri

---

[1] K. FISCHER, *Op. cit.*, parte I, pag. 84 sgg.

non pur le impressioni drammatiche, ma i fatti più certi onde l'opera possa esser chiarita. Primamente, quella che fu detta storia di una famiglia il Lessing non inventò, ma prese, come avvertimmo, dal « Decamerone » che gli pareva una larga sorgente di opere teatrali. In ogni modo, tolta o no dal Boccaccio o dal Voltaire, essa è sostanzialmente la materia medesima adoperata da questi due autori. Abbiamo dunque una favola che, per quanto dal Lessing non sempre felicemente adattata a significare un' alta idea filosofica, ci pare ed è davvero così pregna di natural poesia, che l'autore italiano potè farne un mirabile racconto, e il francese una tragedia addirittura. Certo, nel dramma tedesco possiamo notare alcuni difetti che derivano dal predominio d'una idea: difetti, a dir vero, non molto diversi da quelli che pure abbondano nelle migliori concezioni poetiche degli ultimi tempi, e che vanno spiegati appunto con quel soggettivismo dello spirito e con quella larga partecipazione al lavoro delle facoltà critiche, che sono proprie degli autori moderni. Tuttavia non si deve giudicare imperfetta, perchè inventata a servigio di un' idea, una favola, ch' era già divenuta opera d'arte presso due autori insigni, e che possiamo ammirar come tale nel « Nathan »

medesimo, per effetto delle qualità tutte sue proprie, e che non hanno a far niente con quella idea benedetta.

Poi, è così vero che nell'opera lessinghiana l'azione procede, per lo più, immediatamente dai caratteri, che gli spettatori non si sentono offesi dalla qualsivoglia afficacia che ci ha l'idea, e quasi neanche se ne avvedono prima che si giunga al racconto dei tre anelli, che l'Ebreo fa nella scena VII dell'atto III, cioè nel bel mezzo dello spettacolo. Ma quanti e quali movimenti drammatici sino a quel punto! Avevamo già veduti intrecciarsi i vari gruppi di personaggi: l'ebreo, il cristiano, il maomettano. Già lo stesso antefatto aveva disposto mirabilmente i personaggi alle passioni, dalle quali poi l'azione procede spontanea. Il Soldano aveva fatto grazia della vita al Templare; questi salvato Recha; e Nathan, che la fanciulla amava come propria figliuola, si sentiva quasi salvato egli stesso, non una, ma più volte da quei due generosi. Un altro e più stretto vincolo fra cristiani ed ebrei era l'amore di Recha per il Templare. Si giudichi pure poco naturale l'ostinata illusione della giovinetta che teneva quello per un messo del cielo, e se ne spieghi il difetto col predominio della solita idea. Ma si ammiri nel tempo stesso tutta

la verità e spontaneità di quell'amore, al quale i due giovani furono preparati con un' arte non molto diversa da quella che dispose al mutuo innamoramento Otello e Desdemona.

E quante vicende negli affetti di Recha! Prima, adora nel Templare un angelo, quasi angelo ella stessa. Riconosciuta poi in quello una creatura terrena, l'ama con tutta la passione ond' è capace un' altra creatura terrena, ardente, ma sempre pura. E in fine, quando lo vide più da presso, ecco che quel gran travaglio interno mutasi in una simpatia mite e tranquilla. Che cosa era mai avvenuto? Forse che la natura, con una delle sue voci più misteriose, la preservava dall'amare come sposo il proprio fratello, da lei non conosciuto nel Templare? Ma perchè tal mutamento nella sola sorella? Credette il poeta che un cuor di donna fosse, più che quello di un uomo, capace di tal presentimento? Ma non cerchiamo più oltre: la poesia, interprete della natura e dello spirito umano, ha pure i suoi misteri, e tanti più ne ha, quanto più largamente attinge a quelle fonti inesauribili.

Nuove fila all'intreccio generale vediamo poi annodarsi fin da quando il Saladino si risolve a chiamar l'Ebreo, per proporgli una quistione inaudita. Or qual esito avrà quel-

l'amore? Quali nuovi modi adoprerà il Patriarca per recare ad atto i suoi disegni, non riuscitigli i tentativi già fatti presso il Templare? Che effetto uscirà dal singolarissimo colloquio tra il Soldano e il protagonista? Tutto era dunque fervore e moto drammatico anche fino al racconto dei tre anelli, cioè anche prima (si badi sopratutto a questo) che gli spettatori sapessero nulla del medesimo racconto. Segno evidente o che questo non era stato assolutamente necessario al Lessing, perchè potesse destare in altri quella specie d'impressioni, o ch'egli avesse saputo così valersene da far parere che gli effetti drammatici provenissero, in tutto o in parte, dall'intera favola.

Ma quali sono i nuovi effetti di quel racconto, da cui doveva farsi più manifesta che mai la sovrana idea del poeta? Certo per esso ci sentiamo come trasportati in un mondo superiore, dal quale si veda sotto una nuova luce la storia e la vita umana; ma, con tutto ciò, non sembra agli spettatori che se ne modifichino sostanzialmente le condizioni intrinseche ed estrinseche del dramma; nel quale i personaggi seguono a muoversi sempre per gli stessi impulsi, e come, a un dipresso, avrebbero fatto senza l'inaspettato accidente.

Una forte impressione n'ebbe certo il Sa-

ladino; ma già da gran tempo, acceso, com'era, da un invitto amore per i propri simili, egli compiva ogni giorno atti nobilissimi di mano e d'ingegno; nè ciò che fece dopo che Nathan, ancor più magnanimo di lui, l'ebbe levato alla propria altezza, ci pare che superi di molto la sua natural virtù, da noi fin da principio cotanto ammirata. E Nathan? Per quanto la sua parabola lo rivesta agli occhi nostri di nuovo splendore, pure non ci sembra che ne sia divenuto maggior di quello che fosse stato prima: la sua grandezza era già tale, che dentro di noi poteva piuttosto crescere l'amore che la stima. Ed era egli poi un carattere profondamente drammatico, anche durante quel tempo in cui non gli sarebbe mai passato per la mente di dover fare quella specie di predica al Saladino.

Ma, si dirà, l'idea suprema della parabola non risplende qui chiara e viva in tutto il dramma propriamente detto, e non concorre anche più particolarmente alla formazione dei caratteri, in ispecie di questo, così eroico, del protagonista? E chi vorrebbe negarlo? rispondo io. Se tutta la favola era naturalmente ricca, come vedemmo, di qualità drammatiche, non doveva neanche esser possibile che una qualsivoglia parte delle sue qualità nuove non le

venisse dall'idea dominante del poeta. Qui però stava il punto più importante di tutta la critica. Riconosciute le qualità, direi, originarie della materia, occorreva poi cercare se anche ciò che in essa procedeva da quella idea fosse divenuto o no persona viva, carattere e azione veramente umana. Se sì, è da credere che gli effetti di tal sorta derivino men dall'idea astratta che dall'idea trasformata mercè di quella misteriosa potenza mentale che infonde ai concetti vita e movimento.

Ma i critici da cui io dissento, procedono « a priori ». Poichè c'era, manifesta e dominante, un'idea filosofica, l'azione, secondo loro, dev'essere proceduta più spesso da quella che non, come avviene nelle migliori opere drammatiche, dagli stessi personaggi! Ma perchè non cercar prima se questi, con le qualità proprie, abbiano vinto e fatto dimenticare l'astrattezza dei concetti? Perchè non considerarli, vorrei dire con un'immagine dantesca, più come nipoti che come figli di essa idea?

Già di quasi tutti i personaggi lessinghiani ho toccato finora, secondo l'occasione; ma, a dimostrar meglio la mia tesi, voglio aggiungere qualcosaltro intorno a quello di essi, ch'è pure uno dei più insigni caratteri dell'arte moderna: alludo, come ognuno intende, a Na-

than. Un carattere di tanta potenza basterebbe per sè solo a dar vita a qualsiasi lavoro d'arte. Nella poesia drammatica non mancano opere dove, come nel « Saul » dell'Alfieri, la maggior parte degli effetti deriva da un solo personaggio; nell'epica c'è il « Paradiso Perduto », il cui Satana imprime il movimento a tutto ciò che lo circonda, in qual parte dell'universo egli si trovi. Nathan ha dentro sè come una larga sorgente d'idee generose e di affetti sublimi che, informando i discorsi e gli atti suoi, operano potentemente su tutti i cuori. Pochi caratteri poetici sono così ricchi insieme d'idealità e di azione. La sua parola è luce che dissipa le tenebre dalle menti umane; è pace che scende nei petti dei fratelli a calmarne i tumulti. Di Recha ei fece una creatura così divina e insieme così teneramente umana, da persuaderci che l'arduo problema dell'educazione della donna, e con esso tanti altri problemi della vita, sarebbe sciolto, se creature come quella abbondassero sulla terra.

Non meno potente egli riesce sul Templare. A questo, che in un impeto di collera gli rinfacciava le colpe degli ebrei, risponde: « Disprezzate pure la mia gente quanto volete. Il nostro popolo nè io nè voi ce lo siamo scelto. O che siamo forse noi stessi il nostro popolo?....

Forse che i cristiani e gli ebrei eran tali prima che uomini? Ah, se in voi ne avessi trovato uno di più, a cui bastasse di esser detto uomo! » E il giovane, repentinamente mutato: « Sì! l'avete trovato, o Nathan; l'avete trovato. Qua la mano. Mi vergogno di avervi per un momento disconosciuto » [1]. L'ebreo nel cristiano, e il cristiano nell'ebreo sentono l'uomo, anzi ciò che di più divino è nell'uomo, e si abbracciano quasi a dispetto delle proprie religioni che li avrebbero voluti nemici. Qui Nathan, simbolo vivente della coscienza umana, qual essa è nella sua nobiltà nativa, ha rivendicato all'umanità il seguace di Cristo; più tardi le rivendicherà il seguace di Maometto.

Poche scene, in tutta la poesia rappresentativa d'ogni tempo, si possono comparare a quella dove il nostro eroe, narrata al Saladino la famosa parabola, soggiunge aver il giudice risposto ai tre fratelli: che si contentassero di serbarsi virtuosi e gareggiare in opere buone; non poter egli dire quale dei tre anelli fosse quello per cui litigavano; solo, dopo molti altri secoli, i loro nipoti lontani si sarebbero presentati ad un altro giudice che, più savio di lui, avrebbe proferito la gran sentenza. E qui, al

---

[1]) Atto II, sc. V.

Soldano, che stavasi muto e confuso come innanzi a cosa stupenda e a lui del tutto ignota sino a quel punto, l'Ebreo grida: « Se ti senti di esser tu, o Saladino, quel futuro e più savio giudice... ». E il Saladino allora, quasi annichilato: « Io?... Io polve?... Io niente? » [1]).

In cotesta scena di singolare effetto c'è come la catastrofe ideale di quell' immenso dramma di guerre e persecuzioni religiose, che dura sotto varie forme da tanti secoli: catastrofe più o meno lontana, ma certa, in cui quanti, di qualsiasi fede o patria, tentassero ancora di usurpare il luogo di quel giudice, non pur cadranno vinti alle intimazioni sempre più formidabili della coscienza e della ragione umana, ma, appunto come il Saladino a Nathan, si sentiranno fratelli a tutti gli altri uomini del mondo. Nathan in questa scena è come l'apostolo di una religione superiore a tutte le altre, divenuta in lui passione, azione, vita della sua vita. Ma dopo il famoso racconto, ritornando alle opere consuete, il nostro eroe anticipa con la sua virtù, nel giro del dramma, quella catastrofe che pur ci sembrava ancora molto lontana. Certo, ad anticiparla concorrono, ciascuno in sua maniera, tutti gli altri

---

[1]) Atto III, sc. VII.

personaggi più importanti; ma la maggior parte del merito è sempre sua. Egli esercita una singolare efficacia su quanti lo circondano; con la parola e con l'esempio li volge a suo talento, e ne apre i cuori a quegli affetti più sublimi dell' ordinario sentimento religioso, senza i quali uno scioglimento così magnifico del dramma non sarebbe stato possibile.

Tutta l'opera del Lessing si direbbe la rappresentazione di uno stato umano futuro; ma il vero è ch'essa contiene anche molta parte dei nostri affanni passati e presenti. Non ritrae alcun conflitto religioso in particolare; non ha vere e proprie dipinture di lotte e di cose crudeli; eppure, in tanta scarsezza di elementi storici e tragici, essa desta in noi tutte le dolorose memorie di quante stragi e guerre per cagione di fede insanguinarono il mondo. Ci par talvolta che ne sorga come un grido: « I fratelli uccidono i fratelli », e che il triste sentimento del presente riesca ad abbattere in noi quello, così diverso, del futuro. Se non che, nel corso della rappresentazione, gli elementi ideali prevalgono sempre più su quelli della storia, e la terra sembra convertirsi a poco a poco in un soggiorno di felicità inaudita. C'è qualche cosa di quel trasformarsi di affetti e di visioni, che avvertiamo dentro noi

percorrendo le scene del poema dantesco; dove la vita umana, con tutte le sue tempeste presenti ai nostri occhi, ci appare sempre più illuminata e confortata da quel divino in cui essa dovrà risolversi, e in cui si acquietava per sempre l'intelletto del poeta.

LA “ BADIA DI THÉLÈME ”

DEL RABELAIS

Che meraviglia quella badia di Thélème dove tutto era nobiltà di pensieri e di affetti, concordia di animi, ricchezza e splendore di arte; e dove regnava tale felicità che sarebbe impossibile a mente umana figurarne una eguale, non che maggiore! La sua vista ci riesce tanto più mirabile quanto più inaspettata dopo quella di persone e cose strane, le quali ci aveano avvezzi a non guardar altrimenti la vita e la storia che per entro la commedia e la farsa. E poi nella dipintura della badia ideale non c' è neppur l'ombra di quel gigantesco, eccedente gli stessi termini della fantasia, di quel-l'oscenità e intemperanza di concetti e di forme, e di quel vorticoso accumularsi d'immagini, che sono gli elementi e i caratteri più propri di ogni altra parte del romanzo rabelesiano.

Per le sue condizioni interne ed esterne il convento di Thélème fa vivo contrasto con tutto

il rimanente di quell' immenso, vario e strano edifizio ch' è l' opera del grande francese: esso si direbbe un' isola incantata dentro cui tutto sia paradiso, senza che le procelle e i mostri del mare possano penetrarvi, nè turbarne in alcun modo il sereno e la quiete. Eppure il convento era stato edificato dagli stessi personaggi rabelesiani che vivevano una vita così contraria a quella dei suoi abitatori! Fra Giovanni, che ne fu il primo inventore, non avrebbe certo voluto passarci i suoi giorni; e allo stesso Gargantua, così buono e pacifico, la compagnia dei Thelemiti non sarebbe mai piaciuta quanto quella dei suoi allegri bontemponi.

I.

La prima idea del nuovo convento fu suggerita all' eroico frate dalla sua avversione agli ordini monastici, più che mai decaduti e corrotti ai suoi tempi. Rifiutando ogni altro premio che, dopo la guerra vittoriosa, a lui, come agli altri capitani, offriva Gargantua, chiese invece e ottenne di poter istituire un nuovo ordine religioso, affatto diverso da quanti altri se ne conoscessero. E il suo buon re non pur volle essergli cortese di assenso e di consiglio, ma diede una gran somma di denaro, perchè

quella singolare idea si potesse recare ad atto. Così fu dunque fondata una badia, le cui regole e condizioni erano proprio l'opposto di quelle dei conventi ordinari. In fatto, se tali conventi dovevano essere circondati da alte mura, Thélème, libera da simili ingombri, rideva tutta aperta alla luce e alla festa del cielo. E dove quelli eran popolati o di soli uomini o di sole donne, essa badia conteneva persone dei due sessi.

Ma ciò non bastava; perchè nei primi le donne erano per solito brutte, storpie e sciocche, e gli uomini non più belli, nè migliori; laddove nella seconda occorreva che le une e gli altri fossero dotati di ogni pregio fisico e morale. Colà, il rifiuto della società civile; qui, il meglio. E poi, non erano i monaci obbligati a fare i tre voti di povertà, castità e obbedienza? Or bene, i Thelemiti potevano contrarre matrimoni, possedere di proprio e non ubbidire che a sè stessi; anzi, quanto al terzo voto, la regola si riduceva a quest'unico precetto: « Fa' quello che vuoi »; di maniera che essi vivevano non pure esenti da ogni tirannia ecclesiastica, ma da quanti pregiudizi e costringimenti pubblici e privati spesso impediscono all'uomo di conseguire quella perfezione e felicità di cui sarebbe capace per sua

natura. Ma si badi a questo, ch'è il più importante. Se di Thélème potevasi dire: « Che libito fe' licito in sua legge »; i suoi abitatori non avrebbero però mai saputo, nè voluto prendere diletto se non da ciò ch'era onesto e conforme a quella loro condizione di vita, la quale appunto riputavasi beata, perchè del tutto innocente.

Or questa concezione io non presumo di studiare nella ricchezza dei suoi elementi; ciò hanno fatto e vanno ognor facendo uomini di molto valore; ma tenterò piuttosto di guardarla nelle sue attinenze con la cultura italiana. Il quale mio particolar fine varrà a scusarmi se delle cose nostre ragionerò con maggior ampiezza che non comporterebbero la brevità e lo stesso titolo del mio lavoro.

Fra gli storici del Rabelais a me noti, il Gebhart è quello che nel presente proposito ha trovato maggior copia di elementi italiani. Così egli avverte che l'edifizio della badia era costruito come un palazzo del Rinascimento; gallerie dipinte come le Logge del Vaticano, e giardini che facevano rammentare di quelli dove novellavano le giovanili brigate del Boccaccio. Nel cortile c'era poi la fontana di alabastro con le tre Grazie e il corno dell'abbondanza: ricordi anch'essi delle sontuose ville

toscane. Inoltre l'elegante ricchezza dei fregi, dei mobili e di ogni cosa d'arte, quivi accolta, era degna del gusto di Leonardo da Vinci e di Paolo Veronese. Ci sarebbe parso di essere dentro un palazzo mediceo! Ancor più notevoli erano quelle conversazioni di gente nobile e colta, e quei loro squisiti diletti spirituali, che l'Italia del Rinascimento insegnò alla Francia di Margherita di Navarra, e che furono così bene ritratti da Baldasar Castiglione. Che più? L'affetto che quivi legava uomini e donne era quello stesso amor platonico che, cantato dal Petrarca, destò in Francia tanti echi nel secolo XVII [1]).

II.

Or non è bello per noi il trovare così numerose e larghe derivazioni della nostra cultura in un grande straniero, ch'è insieme uno dei padri del Rinascimento francese? Ma in lui sono molte altre derivazioni italiane, non avvertite, ch'io sappia, fin oggi; molte altre reminiscenze della stessa cultura, che in un ingegno come il suo dovevan convertirsi in

---

1) ÉMILE GEBHART, *Rabelais, la Renaissance et la Réforme*, Paris, 1877, pag. 246 sgg.

nuovi elementi di vita e di scienza: allo stesso modo che presso i padri nostri s'era convertita la dottrina e l'arte dell'antichità classica.

Una delle nuove fonti a cui alludo è nientemeno che il poema dell'Ariosto; il quale, descrivendo l'isola di Alcina, ritrasse uno stato umano a cui molto si rassomiglia quello immaginato dall'autore del « Gargantua ». Anche quivi non sentivasi bisogno di alcuna cosa, perchè il corno dell'abbondanza ci versava ogni sorta di beni, e giovani donne e cavalieri aveano colà vita felice: quel soggiorno insomma era un « paradiso »:

> Chè si può ben così nomar quel loco,
> Ove mi credo che nascesse Amore.
> Non vi si sta se non in danza e in giuoco,
> E tutte in festa vi si spendon l'ore:
> Pensier canuto nè molto nè poco
> Si può quivi albergare in alcun core:
> Non entra quivi disagio nè inopia,
> Ma vi sta ognor col corno pien la Copia.
> Qui, dove con serena e lieta fronte
> Par ch'ognor rida il grazioso aprile,
> Gioveni e donne son: qual presso a fonte
> Canta con dolce e dilettoso stile;
> Qual d'un arbore all'ombra, e qual d'un monte,
> O giuoca, o danza, o fa cosa non vile;
> E qual, lungi dagli altri, a un suo fedele
> Discuopre l'amorose sue querele [1]).

[1]) *Orl. Fur.*, VI, 73-74. Si confronti coi capitoli 55-8 del libro I del « Gargantua », dove sono descritti gli ozi e i divertimenti dei Thelemiti. Il primo di tali

Fra tanti svaghi e sollazzi c'era anche quello di mutar vesti continuamente:

> Non è diletto alcun che di fuor reste,
> Chè tutti son nell'amorosa stanza;
> E due e tre volte il dì mutano veste.
> Fatte or ad una or ad un'altra usanza [1]).

Curioso divertimento, il quale, se qui è accennato in due soli versi, porge materia al Rabelais per un intero capitolo, dove sono ritratte nei più minuti particolari le innumerevoli fogge dei vestiti, che agli abitatori della badia piaceva di mutare secondo le stagioni e i giorni.

Ma la cosa più degna di ricordo è il pregio in cui essi avevano la cultura e specialmente la poesia, adoperata ancor quivi a significare gli affetti più teneri e tutto ciò che potesse ricreare gli spiriti gentili:

> A quella mensa citare, arpe e lire,
> E diversi altri dilettevol suoni
> Faceano intorno l'aria tintinnire
> D'armonia dolce e di concenti buoni.
> Non vi mancava chi, cantando, dire
> D'amor sapesse gaudii e passioni,
> O con invenzioni e poesie
> Rappresentasse grate fantasie [2]).

---

capitoli comincia: « Au milieu de la basse court estoit une fontaine magnifique de bel alabastre. Au dessus, les trois Graces, avec cornes d'abondance; et jettoient l'eau par les mamelles, bouche, oreilles, yeulx.... ».

1) *Orl. Fur.*, VII, 31. Cfr. *Garg.* l. I, c. 56.

2) *Orl. Fur.*, VII, 19.

I medesimi pregi di cultura e di arte si trovavano, e in misura ancor più larga, presso gli abitatori di Thélème, dei quali non c'era uno che non parlasse cinque o sei lingue, e non componesse in prosa e in verso [1]). Avevano persino parecchie biblioteche con libri greci, latini, ebraici, francesi, italiani e spagnuoli, divisi per scaffali, secondo le diverse lingue [2]).

Non è punto improbabile che questo dell'isola di Alcina fosse uno dei più insigni esempi, a cui il Rabelais guardasse nell'immaginare la sua badia [3]). In ogni caso, abbiamo qui una riproduzione evidente della più squisita maniera italiana di ritrarre i diletti del corpo e dello spirito. Le differenze poi fra l'una e l'altra dipintura concorrono a chiarirci come il Francese trattasse i vari elementi

---

[1]) *Garg.*, l. I, c. 57: « Tant noblement estoient apprins qu'il n'estoit entre eux celuy ny celle qui ne sceust lire, escrire, chanter, jouer d'instrumens harmonieux, parler de cinq à six langaiges, et en iceux composer, tant en carme qu'en oraison solue ».

[2]) *Garg.*, l. I, c. 53.

[3]) Il Rabelais nel prologo del « Pantagruel » ricordava espressamente l'« Orlando Furioso ». Non può esser dubbio, per chi legga la sua opera, ch'egli dovesse conoscere quello non men bene che i poemi del Berni e del Folengo. Sono poi moltissime le remini-

derivati dalla scienza e dall'arte nostra. Così, nelle sue descrizioni, frequenti e larghe, non sono quasi mai ritratte le bellezze della natura; laddove esse ridono sempre in quelle, più rare e parche, del poeta italiano. È vero che per tali bellezze neanche l'Ariosto dimostra tutto quel sentimento amoroso e quasi di parentela che, già grande nel Petrarca, doveva giungere alla sua pienezza solo ai tempi nostri; nondimeno da quelle sue dipinture, quali esse sono, scorgesi come l'« Omero ferrarese », imbevuto degli esempi classici, non potesse rimanere indifferente alle vaghezze del mondo esterno, e non derivarne anzi nuovi splendori e nuova efficacia a quell'arte della parola, in cui egli era uno dei più grandi maestri che avesse mai avuto l'Italia.

Oltre poi alla mancanza che ho accennato, è notevole nel Rabelais quel suo descrivere

---

scenze e le citazioni di autori e libri, che attestano come la notizia ch'egli ebbe della letteratura italiana fosse non solo ampia, ma costituisse, dopo quella delle cose antiche, la miglior parte della sua cultura. Ciò del resto riconoscono e sovente anche avvertono, come fatto di suprema importanza per la critica dell'opera rabelesiana, gli stessi autori francesi; dei quali, dopo il già citato Gebhart, mi basterà ricordare il Fleury: *Rabelais et ses oeuvres*, Paris, 1877, vol. I, pag. 136; e vol. II, pag. 459 e sgg.

ogni cosa nei menomi particolari, che, se diletta a volte e quasi abbarbaglia piacevolmente la vista dei lettori, finisce spesso col lasciarli freddi e svogliati. Del qual difetto è facile trovar le cagioni, da una parte, nel suo ingegno stesso, gagliardo, ma indisciplinato e intemperante, e, dall'altra, nelle condizioni della sua arte nazionale; la quale, benchè oramai sentisse il maggior pregio dei modelli classici e degli italiani, pur non erasi al tutto emancipata dalle tradizioni e dagli esempi contrari, che avevano per così lungo tempo imperato sulle letterature dei popoli nuovi. In tutto ciò ch'è arte pura, il Rabelais mostrasi inferiore di gran lunga all'Ariosto. Per quanto colto, libero e ribelle ad ogni legge e tradizione monastica, si direbbe che ancor tenesse un pochino del monaco.

Così vediamo nei suoi Thelemiti una certa uniformità e disciplina che, quantunque diversa dalla monastica, pure basta a farne ricordo. Aveva sbandito dal suo convento orologi e campane, credendo non ci fosse peggior pregiudizio che lasciarsi governare da quelle, anzi che dal buon senso e dal proprio capo [1]; e nondimeno sembrerebbe che i suoi personaggi

---

[1] *Garg.*, l. I, c. 52. Cfr. *Pant.*, l. IV, c. 64, pag. 408.

seguissero per antica consuetudine a sentirne il suono e a conformar le proprie azioni a quei segreti rintocchi. Fondata sulle rovine dei conventi ordinari, la badia, con alcuni dei materiali serviti alla sua costruzione, ricorda gli abbattuti edifizi, da cui sono stati presi. In quella vita, tutta libertà e gentilezza di atti e discorsi, par che il monachismo penetri talvolta e vi si appiatti.

Poi, nell'adornar di opere d'arte il nuovo edifizio e nel dare norma alle conversazioni e agli altri diletti spirituali, il Rabelais fa un po' come il novizio che si confonde nell'abbondanza ed eccede nei modi e nella misura. L'Ariosto, al contrario, procede franco, disinvolto, col piglio e portamento del signore che in mezzo a quei tesori sia nato e cresciuto, dell'italiano insomma. Egli, come l'autor del « Cortegiano » ed altri nostri, aveva fatto l'occhio e l'orecchio agli splendori, ai suoni, e a tutte quelle infinite amenità dello spirito e dei sensi; ma il Francese, in qualche suo luogo, ci desta alla mente lo straniero che, venuto in Italia tra la fine del XV e il principio del XVI secolo, trovava da per tutto cose stupende che eccedevano e quasi confondevano il suo pensiero.

Nondimeno se, da questo lato, l'autore del

« Gargantua » resta inferiore ai due predetti italiani, li vince, dall'altro, amendue per la profondità della mente e dei fini coi quali scriveva. Nell' Ariosto, ammiriamo innanzi tutto l'artista che per via d' immagini e di armonie ci trasporta in un soggiorno ch'ei dice incantato dalla maga Alcina, ma il vero incantatore è stato lui; nel Castiglione, l'artista insieme e lo storico, intesi a compiere una piena e vivace dipintura di una delle parti più nobili della vita italiana. Nel Rabelais prevale invece il filosofo, il quale prosegue i suoi intenti morali e civili con l'occhio fisso a un di là che gli sorride come l'avvenire a cui debbano sempre più avvicinarsi le umane generazioni; e le maniere di arte, necessarie a rappresentarlo, considera piuttosto come un mezzo che come un fine.

III.

L'amore dei Thelemiti era dunque quello cantato dal Petrarca; ma esso precorreva sovente un amor più vero, più compiuto, più conforme a gente così ricca di affetti onesti e governata da sommi fini morali e civili: intendo l'amor coniugale. Di questo il Rabelais tocca appena; ma il suo piccol cenno è tale

da compensarci in gran parte di quella deficienza di affetti teneri, specialmente verso la donna, che si nota in tutto il resto dell'opera. Il sentimento della dignità e santità del matrimonio e della sua efficacia nella famiglia e nella società civile cominciava a manifestarsi, con un vigore insolito, nella rinnovata coscienza umana; e ce ne danno insigni e numerose testimonianze le letterature dei più colti paesi di Europa. Lo troviamo anche più frequentemente ammirato da coloro nei quali più abbondava la virtù e l'ingegno: concordi spesso in ciò, anche quando diversi di patria, di cultura e di fede. Il poeta non meno che il filosofo, il riformatore non meno che l'umanista, accennano sovente a siffatto amore, come a cosa da cui avrebbe potuto trarre inestimabile vantaggio quel rinnovamento morale e civile, da essi vagheggiato e promosso.

Ma restringendomi, come pur devo, alle sole manifestazioni dell'arte, non saprei ricordare un esempio che per profondità di pensiero, e, ciò ch'è molto più meraviglioso, per semplicità ancora e delicatezza di forma, possa gareggiare con quello che ne porge il Rabelais. Per intenderne tutto il pregio, basta dare un'occhiata rapidissima alla poesia italiana. L'idea del Petrarca, interpretata nel secolo XV dai

nostri neoplatonici e ridestata nella poesia amorosa, in ispecie da Lorenzo dei Medici, continuava nel tempo di cui qui parlo a tenere il campo nella lirica; e, pur non adeguando mai la sincerità e verità dei primi esempi italiani, diede talvolta lampi di nuovo splendore. Ma, nonostante il vigore che le veniva dalla tradizione e dalla nuova scienza, di rado penetrò nella novella, nella commedia e in altre forme letterarie, diverse dalla lirica; le quali esprimevano un amore di ben altra indole. Si direbbe che la nostra arte non significasse, nel più dei casi, se non due qualità opposte di amore: l'uno platonico e in gran parte convenzionale ed astratto; l'altro sensuale, ma più sincero e conforme a tutte le altre parti della vita italiana contemporanea.

Eppure i migliori italiani, quando vollero esprimere ciò che loro dettava la coscienza, dissero che l'amore più degno e più vantaggioso alla famiglia e alla patria fosse quello del matrimonio fondato sulla mutua stima e simpatia di due anime. Ben poteva l'Ariosto ritrarre nella commedia amori plautini e negli episodi del poema avventure boccaccesche e voluttà sensuali; ma quando interpretava fedelmente con l'arte il suo cuore profondo, mostrò allora di sentir dell'amore al modo che

vediamo nella terza delle sue satire. Quivi egli afferma essere il matrimonio condizione assoluta di onestà; e chi delle sue gioie non si appaga,

> Non sa quel che sia amor, non sa che vaglia
> La caritade; e quindi avvien che i preti
> Sono sì ingorda e sì crudel canaglia [1]).

Come per altri insigni contemporanei, così per lui, nel prete era la vera cagione del male e il più forte fra gli ostacoli che impedivano la reintegrazione del divino nella vita.

E quanti, anche fra i più lieti in mezzo a quel gran baccanale di cultura (come fu detto il nostro Cinquecento) intendevano il bene, il divino e tutte le nuove ardite idee, senza però dar loro nell'arte della parola la parte che avrebbero meritata, e senza saperle difendere col coraggio ch'ebbero in ciò tanti sommi stranieri! Gl'impeti generosi eran rari; e così dunque tanto più degni che or se ne faccia ricordo. Uno, e dei più notevoli, l'ebbe il Berni, che pure in altre occasioni si prendeva beffa delle cose serie e sante e dello stesso matrimonio [2]). Cominciando il canto LXVII del-

---

1) *Satire*, III, 22-4.

2) Vedasi, ad esempio, il sonetto che comincia: « Cancheri, e beccafichi magri arrosto », nell'edizione delle *Rime*, *Poesie latine*, ecc., per cura di ANTONIO VIRGILI, Firenze, Successori Le Monnier, 1885, pag. 138.

l' « Orlando Innamorato », loda l'amor coniugale come il solo che possa adempiere i decreti divini ed esser fonte di felicità pubblica e privata. Si volge particolarmente contro coloro che mostravano d'ignorare ciò « che troppo ben è scritto »: e qual forte protesta è implicitamente contenuta nelle sue parole contro l'uso corrotto dei tempi, il celibato degli ecclesiastici e il sentimento dei preti e della chiesa in cotesta materia!

È poi curioso che siffatto discorso lo tenesse proprio nel canto, dov'è descritto il « Fiume del Riso », soggiorno incantato di dame e cavalieri, non molto dissimile da quello dell'isola di Alcina; e dove il poeta fa quella bizzarra dipintura di se medesimo, cascato, non si sa come, laggiù, dei suoi ozi, del suo non osservare « nè dì, nè calendario », e non udir « nè ore, nè campane »; proprio come interveniva alla gente di Thélème, nemica giurata di siffatti arnesi [1]).

Non voglio dar più valore che non meritino a questi particolari, per quanto curiosi,

---

[1]) Solo per mostrare la contemporaneità di certe idee, che cominciavano a prevalere più fortemente che mai nello spirito umano, ricordo che il « Gargantua » fu pubblicato intorno al 1533 o 34; le Satire dell'Ariosto, scritte da lui in tempi diversi, uscirono alla luce

nei quali i due scrittori s'incontrano. Ma un significato grande ha certo quel nuovo sentimento del divino, che, pure nella maggior diversità di tante altre idee, era comune ad essi e ai sommi di ogni paese. Il congiungere però tal sentimento con l'amore alla scienza, all'arte e a tutto ciò che svolgesse fino al massimo grado la personalità umana, non era impresa che molti potessero tentare. Certo, nessuno può vantarsi di averla così egregiamente compiuta, come il Rabelais. In fatti, se nella sua badia egli adunò i diletti dell'isola di Alcina e del « Fiume del Riso », ci volle accolto insieme quanto potesse occorrere alla vita del pensiero, e, ciò che più importa, immaginò che da quegli ozi derivasse talvolta anco il maggior bene della civil comunanza. Chè spesso l'ultimo effetto di quel vivere, così puro e onesto, era il seguente. « Quando veniva il tempo (egli dice), accadeva che qualcuno di quella badia, o per desiderio dei parenti o per altra cagione, volesse uscirne. Allora egli me-

---

dopo la sua morte (1533); e l' « Orlando Innamorato » rifatto dal Berni, pronto già per la stampa fin dal 1531, ebbe la sua prima edizione nel 1541-42. I dubbi, che taluno ha manifestato circa l'integrità del testo originario di questo lavoro, non potrebbero riguardare i luoghi di cui ho fatto cenno.

nava seco una delle dame, quella appunto che l'avesse scelto come suo devoto; e si maritavano insieme. E se in Thélème eran vissuti lieti di quella mutua devozione e amicizia, più lieti ancora continuavano a vivere nello stato matrimoniale; e sino all' ultimo dei loro giorni si amavano come nel primo delle loro nozze » [1]).

Così il convivere delle dame e dei cavalieri preparava quella piena corrispondenza di due cuori umani, dalla quale soltanto può procedere il matrimonio perfetto. Qual preparazione a ciò più acconcia di questa che poteva aversi nella badia di Thélème? Già se l'esser amati anche un poco, ma sempre, riputiamo un gran bene della vita, come chiameremmo quello di un amore non pur costante, ma immenso? Non che dunque sequestrare una così eletta gente dal mondo, il nuovo convento la rendeva al mondo più pura, più degna e più operosa che, rimanendo in esso, non sarebbe divenuta, e più che mai capace di adempiere gli alti fini ai quali era stata creata.

---

1) *Garg.*, l. I, c. 58, pag. 195-6.

IV.

Un' altra delle cose più notevoli in tutta la badia era quella virtù naturale onde i Thelemiti, come vedemmo, non facevano cosa che non fosse bella e gentile. Pochi hanno avuta tanta fede nella bontà originaria dell'uomo, quanta n' ebbe il Rabelais che in quei suoi personaggi volle rappresentare la massima onestà e la massima libertà come indivisibilmente unite. E del fatto, tutt'altro che ordinario, addusse questa ragione, che « la gente libera, ben nata e di piacevole e onesta compagnia, ha per natura un istinto, uno stimolo che, rimovendola dal vizio, la sprona ad atti egregi; e tale stimolo essa chiama onore [1]) ». Il far procedere tanti e così degni effetti da quel sentimento, potrebbe parere un' immaginazione più o meno bizzarra, e tutta propria dell'ingegno rabelesiano. Eppure il suo concetto ha un mirabile riscontro con ciò che di più serio era nella vita italiana contemporanea; e il merito di averne prima toccato spetta, che io sappia, a un altro straniero, che pur veggo

---

1) *Garg.*, l. I, c. 67.

dimenticato nel presente proposito da tutti gli storici e critici a me noti.

Il Burckhardt (poichè intendevo appunto di lui) ha dunque avvertito che, in sul principio del secolo XVI, decadendo presso gl' Italiani le virtù morali, sorgeva in loro, quasi a compenso, il sentimento dell'« onore »; e che questo consiste in un misterioso complesso di coscienza e di egoismo, che ancor resta all'uomo dei tempi moderni, pur quand' egli, con sua colpa o senza colpa alcuna, abbia perduta la fede, l'amore ed altre preziose qualità della propria natura [1]). E tra i testimoni più autorevoli di tal fatto, cita nientemeno che Francesco Guicciardini, il quale scrisse proprio così: « A chi stima l'onore assai, succede ogni cosa; perchè non cura fatiche, non pericoli, non danari. Io l'ho provato in me medesimo, però lo posso dire e scrivere, sono morte e vane le azioni degli uomini che non hanno questo stimulo ardente [2]) ».

Ricorderò inoltre che, dopo averci invitate tutte quelle genti che di ciò gli parevan

---

[1]) BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, *Zweite durchgesehene Auflage*, Leipzig, 1869, pag. 344.

[2]) F. GUICCIARDINI, *Opere inedite*, Firenze, Barbèra e Bianchi, 1857: *Ricordi politici e civili*, CXVIII.

degne, il Rabelais chiama la badia addirittura il « Soggiorno di onore [1]) ». Nei suoi religiosi dunque si annidava quella virtù che presso i nostri padri emendava in qualche modo il difetto degli altri principii morali, aduggiati in essi da quello stesso svolgimento della personalità umana, di cui non s'era visto mai il più rapido e il più meraviglioso presso verun altro popolo moderno. E qui, se lo potessi senza molto allontanarmi dal mio soggetto, vorrei cercare qual fosse l'origine di tal sentimento negl'Italiani del secolo XVI. E verrei forse a questa conclusione, ch' esso non era ignoto neanche agl'Italiani del secolo anteriore, presso cui però si mantenne meno distinto da quegli altri loro sentimenti, onde traeva l'origine.

Potentissime erano nei nostri padri le reminiscenze di un primato antico e incomparabile, come quello che si fondava sulla signoria di quasi tutto il mondo allora conosciuto. Con tali memorie si congiungeva il vanto di un nuovo primato intellettuale e civile che negli ultimi tempi s'era andato facendo sempre più glorioso. Se non che, verso la fine del Quattrocento, con quella doppia cagione di or-

[1]) *Garg.*, l. I, c. 54.

goglio nazionale, cominciava a far contrasto l'idea che gli stranieri moderni, per quanto meno civili degl'Italiani e quasi ancor barbari al paragone, eran tuttavia molto più forti di questi: idea che alle menti così acute, colte e immaginose dei padri nostri faceva balenare le calamità che non tardarono a sopraggiungere.

E appunto in quegli amari contrasti interni, avvertendo il danno immenso e l'inusata inferiorità che si andavan loro preparando, essi avevano come un compenso e un conforto nel nuovo sentimento dell'onore, che li inalzava anche davanti a se medesimi. Dall'idea di essere stati superiori in tutto a ogni altra gente, e che eran ancor tali per ingegno e per scienza, e dalla previsione insieme degli imminenti danni, veniva loro come una nuova e maggior delicatezza, e, direi, suscettibilità di spirito, una nuova e più intensa brama di tutelare tradizioni e dignità così gloriose nel mondo.

A crescer poi nuova forza a cotal sentimento, molto conferiva il continuo venir meno della fede religiosa e degli altri principii morali che su questa si fondavano. Dal sentimento dell'onore dunque procedevano spesso nei padri nostri le più forti ragioni a bene operare e i più efficaci impulsi alle grandi cose:

da quello ancora i ritegni e gl'impedimenti a non far nulla che fosse indegno del loro nome. Or s'intende bene come il Rabelais, il quale cercava ogni nobile manifestazione del pensiero, ogni fatto egregio della vita antica e della moderna, accogliesse nella sua concezione ancor questo ch'era fra i più notevoli. E così, con tante altre cose nuove non pur della storia nostra, ma ancor della francese, egli volle introdurre nella Badia di Thélème quelle nuove leggi di onestà, così diverse dalle antiche e così umane, le quali, non che imposte da forze superiori ed estrinseche, contro cui lo spirito potesse sentir voglia di ribellarsi, erano come un vanto novello dell'uomo stesso.

V.

Ma se coteste nuove leggi potevano molto sullo spirito dei Thelemiti, non erano però le sole che l'autore avesse immaginate a farli capaci di conseguire tutta quella perfezione onde egli li voleva adorni. Chi ben guardi, si persuaderà, pur contro la sentenza di qualche dotto commentatore, che a cotal perfezione doveva conferire non meno, e forse ancor più, la fede cristiana. Chè, se fra i nostri padri del

secolo XVI il sentimento dell'onore era spesso disgiunto dalla religione, al Rabelais nondimeno esso dovè parer compatibile con questa, come possiamo inferire da parecchi luoghi della sua opera e in ispecie da quanto altro disse intorno ai Thelemiti. Certo, non è stato mai agevole il determinare con precisione quali fossero le sue credenze religiose, e come e sino a qual punto l'antica fede si accordasse in lui con l'umanismo e con le idee venutegli dalla Riforma; perchè, oltre a molte altre difficoltà, ci è questa, che le sue opinioni in tale materia non sono o non paiono sempre le stesse nelle varie parti della sua opera, uscite alla luce in tempi diversi, e di cui l'ultima è persino di un'autenticità molto dubbia.

Ma si badi che altro è il risolvere tutte le contradizioni e ridurre a unità tutti i pensieri del nostro autore, altro è l'intendere quelle parti del suo libro, dove, mutando maniera per qualsiasi ragione, egli usò forme meno contradittorie e meno remote dalla natura dei concetti che intendeva significare. E tale appunto è il caso nostro. Se della vita interiore dei Thelemiti volle che fossero precipui elementi la cultura, gli alti pensieri, gli affetti teneri e il sentimento dell'onore, volle insieme che gl'interpreti dell'evangelo venissero nella

badia a predicar la nuova fede. E l'invito è tale da aprirci tutto l'animo suo:

Cy entrez, vous, qui le sainct Evangile
En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde.
Céans aurez un refuge et bastille
Contre l'hostile erreur, qui tant postille
Par son faulx style empoisonner le monde:
Entrez, qu'on fonde icy la foy profonde,
Puis, qu'on confonde, et par voix et par rolle,
Les ennemis de la saincte parole.
La parole saincte
Ja ne soit extaincte
En ce lieu très-sainct.
Chascun en soit ceinct;
Chascune ait enceincte
La parole saincte [1]).

Fa meraviglia come alcuni, tra i quali lo stesso Burkhardt, abbian creduto che tali parole significassero piuttosto l'odio alla Chiesa romana che un concetto veramente affermativo in materia religiosa; perchè, secondo essi, la predica dell'evangelo non si sarebbe potuta conciliare con la vita di Thélème, tutta scienza, poesia e godimenti umani. Ma il vero è che l'autore chiamava colà quei nuovi e migliori interpreti della parola divina a compiervi un alto dovere; e le sue parole non ammettono qui dubbio alcuno. Invitando dame, cavalieri

1) *Garg.*, l. I, c. 54.

e altre genti elette ad entrar nella nuova badia, egli prometteva loro una felicità quale il mondo non avrebbe mai potuto dare; ma non accennava ad alcun ufficio vero e proprio che quivi avrebbero esercitato. Or appunto questo egli facea volgendosi ai detti interpreti, i quali avevano a essere come i sacerdoti del nuovo popolo. Sicuri colà da ogni offesa, dovevano predicar la buona novella a gente, la quale più che altra era degna di accoglierla. Certo, ancor qui è manifesta quell' avversione alla Chiesa di Roma, che notammo poco avanti; se non che tale avversione è la parte negativa del pensiero rabelesiano, ricco di idee ancor più alte, che costituiscono il maggior pregio dell' opera sua.

Tuttavia s' insiste sempre sopra quel punto: col vivere dei Thelemiti era mai compatibile la pratica dell' evangelo? Cotesta difficoltà par grave, eppure non è tale davvero. Primamente, qui non si ha a discutere una tesi astratta; ma si dee cercar piuttosto che cosa l' autore pensasse nel presente proposito. Or è chiaro che non solo egli credeva a quella compatibilità, ma voleva darne nella sua Thélème come un esempio vivente. E non ci è da meravigliarne, chi consideri come ei godesse di una piena e assoluta libertà di pensiero, che pro-

cedeva in lui da due cagioni. La prima consisteva negli esempi della Riforma, i quali, pure intesi e seguiti dal nostro autore in maniera tutta sua, non potevano non essere così efficaci su lui, come erano su tanti altri spiriti egregi. E chi non sa che molti di questi facevano del cristianesimo un' interpretazione liberissima, e ne inferivano nuovi principii e nuove norme per la scienza, l' arte e tutta la vita, così pubblica come privata?

Ma quanto al Rabelais in particolare, è da por mente a questo, che su lui, oltre agli esempi della Riforma, potevano, e ancor più, quelli della nostra cultura e particolarmente dei nostri umanisti e filologi, ch' egli intese mirabilmente e per alcuni lati imitò, per altri sorpassò di gran lunga. E questa era la seconda e più forte cagione della sua libertà spirituale. Sul suo pensiero profondo, audace, bramoso soprattutto di congiungere l' antico col nuovo sapere e d' introdurre in ogni cosa la scienza e mantenervela sovrana, è facile intendere quali e quanti effetti dovesse fare quel nostro umanismo, in cui la fede religiosa, per quanto rispettata e onorata, si trovava sempre di fronte alla ognor crescente cultura e quasi costretta a viver d' accordo con essa. Pur professandola con tutta sincerità, a quali nuovi

sensi quella fede non era stata tratta dai nostri neoplatonici! Con quali nuovi o singolari concetti metafisici e morali, e persino con quali stravaganze non l'avevan essi talvolta creduta compatibile! E ancor prima, quali interpretazioni inusitate e quali congiungimenti con dottrine contrarie non ne avevan fatto gli altri nostri insigni umanisti del Quattrocento!

VI.

Voglio ricordare il solo esempio del Valla, toccandone però con una certa ampiezza che spero non parrà soverchia, chi consideri l'importanza dell'esempio medesimo. Col suo dialogo « De vero bono ac de voluptate », il nostro famoso umanista ci porge una prova solenne quanto altra mai dell'alto grado di libertà scientifica a cui era allora pervenuto lo spirito italiano; e tal prova è tanto più notevole, in quanto, non che allontanarsi dal cristianesimo, egli trovava in esso la soluzione del maggior problema dell'etica, ch'è appunto quello della natura e dell'origine del vero bene. Il quale era dagli stoici riposto nella virtù; dagli epicurei nella voluttà; e dai cristiani nell'osservanza della morale insegnata dalla loro fede. Ciascuna delle tre sentenze è qui

esposta e difesa da un illustre personaggio. Il primo ragiona intorno allo stoicismo; ma non dà prova di molta vigoria di argomenti. E anche da ciò si vede il poco pregio in cui il Valla doveva tenere quelle dottrine; facendo egli, come per lo più fanno gli autori di simili dialoghi, i quali concedono meno eloquenza al personaggio più avverso all'idea di cui preparano il trionfo. Assai più efficace riesce il secondo interlocutore, che sostiene un'opinione vera in fondo, ma da lui tratta sovente a conseguenze erronee e dannose.

Il terzo personaggio poi afferma che il vero bene non si trova altro che nella morale cristiana. Se non che, pur mostrandosi col discorso così lontano dai due primi interlocutori, questo, che segue gl'insegnamenti del cristianesimo, si accosta nel fatto al secondo; anzi par che ne accetti lo stesso principio supremo dell'etica. Poichè, se negava essere la virtù fine a se medesima, secondo l'opinione dello stoico, e che la felicità consistesse nel piacere dei sensi, come sosteneva l'epicureo; teneva nondimeno per fermo che la stessa beatitudine, a cui aspirava il cristiano, altro non fosse che voluttà [1]).

---

[1]) LAURENTII VALLAE *Opera* etc., Basileae, apud Henrichum Petrum, mense augusto, anno M.D.XLIII:

E parevagli persino che ciò fosse confermato dal domma della resurrezione, tutto proprio del cristianesimo [1]); poichè, se dopo morti non avessimo a godere anche sensibilmente, per qual motivo le anime risorgerebbero coi loro corpi? Da questo s'inferiva che, se l'uomo era stato creato per le ineffabili voluttà del paradiso, ben avea il diritto di godere anche nella vita terrena, alla quale non poteva darsi un più savio indirizzo di quello che meglio corrispondesse alle sopraddette condizioni della vita futura.

Per tal modo, la più forte ragione onde l'uomo cerca i godimenti terreni derivava da quella promessa medesima di una beatitudine eterna, a conseguir la quale si era per tanto tempo creduto necessario ch'egli dovesse essere più nemico del piacere che del dolore! In tal modo l'epicureismo, sbandito dalla scienza e dalla vita in nome del cielo, ritornava ad esse come da un viaggio nel cielo, e divenuto quasi celeste anche lui. Certo, la dottrina epicurea spesso era sembrata assai più nobile e

---

De voluptate ac de vero bono, lib. III, cap. IX, pag. 977: « Quam beatitudinem quis dubitet, aut quis melius possit appellare quam voluptatem? »

[1]) *Op. cit.*, lib. III, cap. XXIV, pag. 989.

pura che non la facessero molti seguaci del Maestro; e veramente chi crede ch'essa riponga il supremo bene nella sanità del corpo e dello spirito, deve ritenerla assai men discosta da qualsiasi concezione spiritualistica e dallo stesso cristianesimo, che comunemente non si giudichi; ma nessuno, che io sappia, era andato per cotesta via tanto oltre, quanto il Valla. L'etica di lui potrebbe definirsi un cristianesimo epicureggiante; perchè da una parte essa pone il sommo bene nel piacere, e di cotesto principio fa larghe applicazioni a tutta la vita; e dall'altra si fonda sui dommi cristiani, pure interpretandoli a suo modo. Così giovasi del domma della vita futura a prolungare, anzi a far eterna quella voluttà terrena che, per quanto intensa possiamo procurarcela, è sempre quaggiù fugace, come ci siamo noi stessi.

Con siffatta libertà d'interpretare le cose della religione e d'introdurvi molti elementi classici e pagani d'ogni sorta, egli immaginò un paradiso, il quale è una delle concezioni più notevoli che io mi conosca, così nella storia della filosofia, come in quella della poesia. Già lo stesso salire lassù degli spiriti umani non è senza diletto infinito. Con qual novità d'immagini e amore alla natura lo descrive il

nostro filosofo! « Sciolta dunque (egli dice) da queste miserie, l'anima mira di continuo un certo, dirò così, aere non di altra luce che della sua naturale raggiante, e più luminoso, più ameno, più ampio di questo che quaggiù vediamo. Perocchè se qualcuno di occhi lincei fornito potesse esser levato al mezzo della regione celeste, sin là dove le aquile sogliono penetrare, quegli immenso diletto trarrebbe dalla stessa libertà di guardare intorno per ogni dove! Che se ci rallegra il contemplare le nubi in alto rilucenti, e d'in su i monti sublimi volger l'occhio per lungo e per largo, e osservar il vario colorarsi delle onde marine e sopra esse le vele svolazzanti quali candide colombe, quale serenità stimiamo debba esser quella, che si schiuderà a noi uscenti da tenebrosa dimora? Non manderà (*l'anima*) un alto grido di gioia? Specialmente quando vegga sfavillare di nuova luce all'intorno innumerevoli e per lo innanzi sconosciute stelle? » [1]).

---

[1]) *Op. cit.*, lib. III, cap. XXII, pag. 986: « Exoluta igitur his laboribus anima continuo conspicit quemdam, ut sic loquar, aërem non aliena luce, sed sua naturali radiantem, et hoc nostro quem cernimus, illustriorem, amoeniorem, ampliorem. Etenim si quis linceis oculis praeditus, in mediam usque regionem coeli sustolleretur, usquequo aquilae penetrare solent,

E come qui, così appresso, pur guardando a ciò ch' è di là dal nostro mondo e dalla natura, il Valla finisce sempre col descrivere quanto di più bello contengono l'uno e l'altra. Nel paradiso da lui ideato sono tutte quelle delizie della terra, che l' uomo lascia con ineffabile amarezza per andare non si sa dove; e vi si trovan tanto più intense e squisite, quanto più perfette diventan quivi tutte le nostre facoltà fisiche e morali. Ancor più notevole è la parte che fra le celesti dolcezze è assegnata alla cultura, benchè, secondo il concetto cristiano, questa non avrebbe dovuto aver pregio lassù dove ogni gloria del mondo non è che silenzio e tenebre. Colà dunque gli spiriti eletti intendono e parlano tutte le lingue, posseggono tutte le discipline, tutte le scienze e tutte le arti, senza errore, senza in-

---

is immensam voluptatem caperet ex ipsa libertate late circumspiciendi. Siquidem nos delectat lucentes in alto nubes contemplari, et de editis montibus longe lateque prospicere, et versicolores maris undas, in altoque volitantia vela quasi columbas candidas conspicari, quam serenitatem putamus illam fore, quae nobis e latebrosa domo prodeuntibus aperitur? Nonne prae gaudio exclamabit? Praesertim cum videat nova luce circumvibrare innumerabiles et ante incognitas stellas ».

certezza e senza dubbio alcuno [1]). Come si vede, questo paradiso è una continuazione della terra; adombra il massimo grado di svolgimento a cui crediamo o speriamo possa giungere la personalità umana: la scena è diversa, ma il dramma è sempre lo stesso. Guardato poi più particolarmente in quelle fra le sue proprietà che meglio soddisfano i bisogni del nostro spirito, il paradiso del Valla è come una Thélème celeste.

VII.

Or io non sono venuto a questa conclusione per additare nella Vita Beata dell'autore italiano un tipo che il Rabelais abbia seguito nel descrivere quella che si viveva nella sua badia; ma piuttosto per mostrare con quanta libertà il nostro umanismo trat-

---

1) *Op. cit.*, lib. III, cap. XXVII, pag. 992: « Et quia de te feci mentionem, Laurenti, quid ais si magnum quiddam adeptum te putas, et tantopere gaudes ac triumphas, quod aliquid graecae linguae latinae addidisti? non cogitas quid facturus sis, cum in coelis omnes linguas intelliges, omnibus linguis loqueris, omnem scientiam, omnem doctrinam, omnem artem tenebis, sine errore, sine dubitatione, sine ambiguitate? »

tava, anche un secolo prima di lui, i dommi del cristianesimo, e come li traesse a congiungersi (bene o male, qui non importa), con quella cultura pagana e con quella nuova scienza ch'erano divenute il supremo bisogno, anzi il supremo amore dello spirito. Certo, nella maniera d'intendere il divino una gran differenza correva fra gli umanisti italiani e l'autor del « Gargantua »; il quale, per tacere di altri fatti, poteva partecipare al rinnovamento religioso della coscienza, avvenuto ai suoi tempi; nondimeno egli avea comune coi nostri, e da essi più che da altri doveva aver imparato, quel guardare il cristianesimo nella sua essenza e quell'intenderlo in modo che lo spirito umano potesse credere di averlo ancora a compagno, senza retrocedere d'un passo sul lungo cammino fino allora percorso.

La Badia di Thélème è una fra le più mirabili dipinture di un ideale di vita, molto remoto ancora dalla storia, ma che l'uomo potrebbe pur conseguire, mediante le virtù che più onorano la sua natura. Essa vince, al mio parere, tutte le altre concezioni che con simile fine siano state composte nei tempi moderni, e specialmente in quel tempo medesimo. Comprende nel suo giro idee, immagini e affetti derivati dalle più varie fonti: dall'anti-

chità classica, dal nostro Rinascimento, da quelle parti della vita italiana che incominciavano a contrastar con questo, dalla Riforma e dalle dottrine degli umanisti e filosofi d'ogni nazione. Tutta cotesta ricchezza storica forma una perfetta unità obbiettiva, qual era per l'appunto la vita dei Thelemiti. I sentimenti di diversa natura, cioè quelli della religione e quelli affatto umani, conferivano insieme all'onestà e gentilezza dei costumi. Ciò che porgea diletto ai sensi non era meno necessario di ciò che affinava le facoltà spirituali. Tutto quivi concorreva al fine di crescere felicità e pregio all'uomo. Quegli stessi elementi che, guardati nelle loro fonti originarie, parrebbero avversi fra loro, nella concezione rabelesiana perdevano ciò che altrove li avrebbe disuniti, e invece palesavano molte affinità reciproche, quasi ignote sin allora anche agli uomini colti. Cotesta mirabile varietà e unità rende immagine di una mente, la quale intendeva e pregiava tutte le doti della natura umana, e tutte voleva che si svolgessero e indirizzassero a un altissimo fine.

Come dissi da principio, questa, di cui qui si ragiona, è molto diversa dalle altre parti del romanzo rabelesiano; nondimeno si sente in essa e specialmente nella sua forma gene-

rale, l'ironia tutta propria del nostro autore. È notevole come le maggiori concezioni filosofiche e morali venute alla luce nel primo trentennio del secolo XVI, intendessero a conseguire i loro alti fini, assumendo forme comiche, strane, capricciose e dai medesimi in apparenza molto aliene. A significar il sentimento più savio che aver si potesse delle cose umane, Erasmo personificò e pose in iscena la Follia; a dare un paese a quel suo popolo ideale che aveva già recato ad atto le più nobili idee, vagheggiate allora dai migliori intelletti e da lui medesimo, Tommaso Moro ne immaginò uno che chiamò « Utopia ». Quelle lettere dell'Hutten, con cui la coscienza moderna diede così formidabil battaglia ai suoi maggiori nemici, sono originalmente comiche pur nella loro lingua.

E persino l'Ariosto non è mai così interiormente serio, così intento alla realtà della vita, come quando sembra di starne più discosto, cioè quando anch'egli descrive sulla luna gli effetti della follia con parecchie reminiscenze di Erasmo, non avvertite, ch'io sappia, da alcuno sin ora [1]). Il Folengo poi,

[1]) Nella seconda edizione della sua insigne opera *Le Fonti dell'Ariosto,* (Firenze, G. C. Sansoni, 1900,

che tra' nostri era dei più infervorati delle nuove idee e glorioso precursore del grande francese, diede a esse forma e vita in una rappresentazione comica in tutti i suoi elementi. Ed ecco che, ultimo di tempo ma non di merito fra tutti questi sommi ingegni, il Rabelais volle adombrare il suo pensiero nei personaggi e nei costumi di una fantastica badia.

Appunto colà dove, da più secoli, autori di commedie, satire e novelle, dove filosofi, storici, classicisti e umanisti non vedevano che ignoranza e corruttela, egli, immaginando un nuovo ordine monastico, vide accolte insieme, e giunte ai massimi gradi, scienza, arte, virtù e gentilezza. Nelle altre parti del suo romanzo egli è uno dei più insigni campioni della guerra aperta al monachismo, condotta ai suoi tempi con intenti sempre più seri e con armi sempre più poderose. Ma qui, nell'episodio di Thélème, cambia modi di guerra. Pur mirando a un fine

---

p. 547), il mio amico prof. Rajna ha riconosciute giuste le somiglianze tra Erasmo e l'Ariosto, qui soltanto accennate, ma di cui ho fatto espresso discorso nello scritto « La follia di Orlando » (*Studi di lett. ital.*, 2ª ediz., Firenze, Success. Le Monnier, 1906). La parola di un uomo di tanta autorità in siffatte materie è per me la migliore conferma che io potessi sperare alle mie modeste indagini.

assai più ampio, segue a combattere il nemico in maniera indiretta, benchè non meno efficace. Perchè, col dipingere la vita di Thélème, desta continuamente al pensiero quella, così diversa, degli ordini religiosi allora esistenti; e col segreto contrasto cresce valore e bellezza a tutta la dipintura, e tanto aggiunge alla satira di detti ordini, quanto all'ammirazione di ciò che loro è contrapposto.

Questa è inoltre una delle parti del romanzo rabelesiano, che più concorrono a far del medesimo uno dei maggiori monumenti storici della cultura universale, ritraendo essa il principio di quell'accordo tra le nuove idee, da cui doveva procedere tutta la civiltà moderna. E ritrae anche più particolarmente l'efficacia del pensiero italiano nel tempo che questo dava al mondo paesi fin allora ignoti, e fecondava e vestiva tutti gli altri, anche i più civili, di nuova e immensa luce.

L' “ ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE ” DI VICTOR HUGO

I.

Quanti lamenti negli ultimi tempi sul venir meno degl' ideali! Ma sono stati essi mai giusti almeno in parte?

Per chi volesse pensarci su, uno dei fatti più degni di nota nel presente proposito sarebbe questo, che talvolta quivi sono stati più forti i lamenti, dove gl' ideali splendevano di maggior luce; e quivi più alto il compianto per la poesia morta o morente, dove la poesia medesima sorgeva come bella di nuova giovinezza. Esempi illustri di tal fatto ci porgono lo Schiller e il Leopardi. Pochi al mondo hanno concepito e rappresentato ogni cosa così idealmente come fece lo Schiller; nessuno lo ha pareggiato nella fede ch' egli ebbe sempre invitta nei destini umani. E anche quando volle dolersi che gl' ideali fossero spariti dal mondo, riuscì a vestire di nuova bellezza le immagi-

nazioni del tempo antico e a dar loro più sublimi significati e perfino gli stessi moti della coscienza moderna. Per entro la sua poesia esse possono rendere figura di un sole che, riapparso dopo molti secoli, consoli di calore e di luce le nuove generazioni umane, così come aveva fatto per le antiche.

In questo gli è simile il Leopardi, al cui sospiro il passato ridestavasi non pure quale potea figurarlo la fantasia di un giovane poeta, ma ancor come lo bramava ogni cuore generoso e ardente del nostro secolo. Quanto più il Recanatese in tutti i suoi pensieri piange e si attrista, tanto maggiormente egli arde di amore e di speranza. La misura del suo affanno è pur quella della sua fede. Da un nuovo e potente amore egli affermò che nascesse un desiderio di morire: da un' immensa idealità di vita, soggiungiamo noi, nacque il suo immenso dolore. Se il suo canto « Amore e Morte » era destinato ad interpretare una parte sola della sua storia intima, vale tuttavia a farci intenderne pienamente tutte le altre. Esso è esempio inestimabile di ciò che il soverchio degli affetti possa nei cuori più ardenti: esempio di uno straordinario amore alle cose più belle del mondo, che piglia le forme dell' odio; di una vita umana che, quasi spaventata della sua

propria esuberanza, cerca come pace unica la morte. E qualche cosa di simile, chi ben noti, si trova nella malinconia dei maggiori poeti contemporanei. A qual risultato dunque arriverebbe chi volesse cercar proprio in essi le prove che gl'ideali sian morti?

Un altro fatto importante nel presente soggetto è che le idee, le quali sotto varie forme e nomi vari muovono oggi più fortemente che mai i cuori umani, sono quelle medesime che propugnò la scienza e interpretò la più robusta poesia del nostro secolo. Le sembianze men che belle e perfino paurose, che tali idee non di rado assumono ora che al pensiero è succeduta l'azione, e le interpretazioni false e anche indegne che, pur troppo, talvolta se ne fanno, nulla tolgono alla nobiltà della loro origine, nè al pregio morale che hanno di proprio; perchè, in ogni caso, riman certo che quanto di meglio può essere ai dì nostri vagheggiato o recato ad atto in tutti gli ordini sociali, trovasi in esse come in germe. Questo, poco tempo fa, dimostrò egregiamente il Brunetière, discorrendo del Lamennais nella « Revue des deux mondes »; e questo si può dire anche in proposito dei più forti pensatori e poeti delle due generazioni che ci hanno preceduto.

Non ostante le molte differenze d'ingegno, di animo e di opinioni religiose e civili, che corrono fra loro, i maggiori poeti dei tempi nostri hanno in comune l'idea di un patto naturale, compatibile con qualsivoglia fede e linguaggio e condizione di paese, che stringe tutte le persone individue di ogni popolo e tutti i popoli fra loro: idea che, per quanto antica e già feconda di nobili manifestazioni nella storia, pure ai principii del secolo XIX assumeva tali nuovi caratteri di verità e universalità, da superare per questo rispetto di gran lunga qualsiasi altro esempio dei tempi anteriori. Soprattutto mostravasi compenetrata di quella virtù ch' è propria del pensiero, quando è già maturo e disposto all' azione. Non mai un' altra generosa idea ispirò a ingegni sommi di diversi paesi affetti e immagini presso che simili, come fece per l'appunto questa di cui parliamo, e che li induceva a promuovere il bene di tutti gli uomini, considerati in quelle loro doti comuni che fanno di essi come una sola famiglia.

Lo Schiller interpretò i più alti concetti di libertà e umanità, ai quali fosse giunto il pensiero moderno; li personificò anche in quel suo, nonostante la poca forza drammatica, così poetico Marchese di Posa; e, sciogliendo un inno

alla Gioia, abbracciava come fratelli gli uomini tutti:

> Seid umschlungen, Millionen!
> Diesen Kuss der ganzen Welt!
> Brüder-überm Sternenzelt
> Muss ein lieber Vater wohnen [1]).

E il Byron, che parve così acerbo dispregiatore di ogni cosa umana e spirò in parecchi suoi famosi personaggi quel fiero disprezzo, si volse pure contro tutto ciò che fa nemici gli uomini fra loro, e in specie contro la guerra. Non so se a qualcuno degli odierni apostoli della pace universale sia mai venuto in mente di ricordare, fra le molte autorità citate a sostegno della loro opinione, anche quella di un tanto poeta; il quale ha parecchi luoghi assai più eloquenti di non pochi discorsi che abbiamo sentito fare ai dì nostri su questo soggetto [2]). E

---

[1]) *Gedichte der zweiten Periode: « An die Freude ».*

[2]) Vedasi segnatamente *Don Juan,* canto VIII. Non posso tenermi dal citarne due strofe (III e IV) che debbono esser belle per tutti e riuscire di molto effetto su quanti detestano la guerra:

> History can only take things in the gross;
> But could we know them in detail, perchance
> In balancing the profit and the loss,
> War's merit it by no means might enhance,
> To waste so much gold for a little dross,
> As hath been done, mere conquest to advance.
> The drying up a single tear has more
> Of honest fame, than shedding seas of gore.

con che nobili parole annunziò imminente quel trionfo della fratellanza umana, che avrebbe abolito per sempre il regno della forza!

> But the heart and the mind,
> And the voice of mankind,
> Shall arise in communion:
> And who shall resist that proud union?
> The time is past when swords subdued [1]).

Diverso per tutti i rispetti dal poeta inglese è il nostro Manzoni; eppure come si conviene con lui in quel sovrano sentimento di umanità quando grida:

> Siam fratelli; siam stretti ad un patto:
> Maledetto colui che l'infrange,
> Che s'innalza sul fiacco che piange,
> Che contrista uno spirto immortal! [2])

E cotesta idea della fratellanza di tutti gli uomini e della sua efficacia contro ogni oppressione si diffuse così da trovar posto anche

---

> And why? because it brings self-approbation;
> Whereas the other, after all its glare,
> Shouts, bridges, arches, pensions from a nation —
> Which (it may be) has not much left to spare —
> A higher title, or a loftier station,
> Though they may make Corruption gape or stare,
> Yet, in the end, except in Freedom's battles,
> Are nothing but a child of Murder's rattles.

[1]) *Miscellaneous poems*, Ode: « We do not curse thee, Waterloo! »

[2]) *Il Conte di Carmagnola*, atto II.

dove era antico e saldo il sentimento del dolore mondiale: dico nel Leopardi stesso, il quale, mentre altri la contrapponeva alla tirannia di uomini sopra uomini, la contrappose a quella della natura su gli uomini tutti:

> Costei chiama inimica; e incontro a questa
> Congiunta esser pensando,
> Siccom' è il vero, ed ordinata in pria
> L' umana compagnia,
> Tutti fra sè confederati estima
> Gli uomini, e tutti abbraccia
> Con vero amor, porgendo
> Valida e pronta ed aspettando aita
> Negli alterni perigli e nelle angosce
> Della guerra comune [1]).

Che dire poi dello Shelley, arditissimo forse sopra ogni altro nel ribellarsi a tutto ciò che nelle stesse tradizioni più antiche e venerate gli paresse contrario a quella intera emancipazione morale e civile da lui vagheggiata? E quanti di quei suoi pensieri che parevano sogni [2]) divennero parte delle aspirazioni comuni a tutti i migliori di ogni paese!

Non che dunque esser venuti meno, i più nobili ideali hanno acquistato negli ultimi

---

1) *La Ginestra.*

2) Si legga in ispecie il *Prometheus unbound* ch'è forse la più robusta di tutte le sue concezioni poetiche.

tempi maggior virtù ed efficacia che non avessero avuto per lo innanzi. Fondati sulla concezione più profondamente umana che siasi mai avuta dell' esser nostro, essi tendono ad abbracciar tutta la storia, a penetrare in tutte le parti della vita e a rialzarla, specialmente dov' essa più patisca e sia divenuta perciò meno capace di conseguire i suoi alti fini.

II.

Eppure in tanta universalità di un' idea e di un affetto che c' invogliano e sforzano insieme a guardar nella vita e nella storia molto di là dai termini consueti, e a palpitare per tanti cuori lontani ed ignoti, tutto ciò ch' è a noi più vicino e gli antichi oggetti del nostro amore non hanno ancor perduto nulla di questo. Ma che dico perduto? Essi hanno suscitato nuovi ardori nei petti, nuovi moti nella fantasia, e procurate alla vita nuove dolcezze, quasi a compenso dei danni onde ci è cagione ai dì nostri lo straordinario travaglio del pensiero e l' immenso fervore delle opere. E veramente non so se in tutti gli altri secoli delle letterature moderne ci siano esempi di una poesia della famiglia e dell' infanzia,

che per altezza di pensieri e profondità di affetti possa compararsi a quella che ne ha dato il secolo XIX. Tali esempi abbondano maggiormente presso gl'Inglesi e i Tedeschi, cioè presso i popoli in cui, anche ai tempi nostri, il cuore sentì e l'arte ritrasse più fortemente che mai l'amore alla natura. Come poi cotesto amore e quello che riguarda l'infanzia abbiano potuto avere nell'arte così belle interpretazioni nello stesso tempo che divennero così gagliardi ed efficaci gli affetti, testè ricordati, d'indole universale e storica, non cercherò di spiegare: chè qui non sarebbe opportuno, ed altri, del resto, saprebbe ciò fare meglio di me.

Bastava al mio proposito che io notassi il fatto, ed anzi, restringendomi a parlare della sola poesia che ho chiamata della infanzia, soggiungerò che, se in essa i moderni popoli latini non poterono forse mai competere con gli altri popoli colti, i Francesi hanno avuto un poeta che certamente supera per tal rispetto tutti quelli di ogni altra patria. S'intende ch'io parlo di Victor Hugo. Chi guardi ai molti altri libri da lui scritti prima, si accorge subito che con questo non fece cosa del tutto nuova, ma diede piuttosto come la conclusione di un' opera della quale già si trova-

vano sparse in quelli le parti e i frammenti. E davvero i componimenti e i luoghi del nostro autore, che all'infanzia si riferiscono, fanno nel loro complesso come un poema che per ricchezza d'idee, splendor di forma e intensità di affetto non credo abbia l'eguale nelle letterature moderne [1]). Descrivendo i fanciulli che o dormono o sorridono o inseguono le farfalle, e la mamma che li vagheggia e li culla, e il babbo che guarda intenerito quelli e questa, egli aveva già saputo dir cose veramente di cielo; ma di un cielo ch' è in terra.

Tra le più belle condizioni della vita do-

---

1) Non presumendo di ricordarli tutti, cito i seguenti esempi: — *Odes*, l. V: Mon enfance (IX); A l'ombre d'un enfant (XVI); A une jeune fille (XVII).

Les feuilles d'automne: Ce siècle avait deux ans (I); A M. Louis B. (II); Laissez. Tous ces enfants sont bien là (XV); Lorsque l'enfant paraît (XIX); Souvenir d'enfance (XXX); La prière pour tous (XXXVII).

Les vois intérieures: Regardez. Les enfantes se sont assis en rond (XX); A des oiseaux envolés (XXII); A quoi je songe? Hélas! (XXIII); A Eugène, Vicomte H. (XXIX).

Les rayons et les ombres: Mères, l'enfant qui joue à votre seuil joyeux (XV); Ce qui se passait aux Feuillantines ver 1813 (XIX); Écrit sur le tombeau d'un petit enfant au bord de la mer (XXXVIII).

Les contemplations, l. I: Mes deux filles (III); La vie aux champs (VI); l. III: A la mère de l'enfant mort (XIV); Le revenant (XXIII).

mestica da lui descritte, ci era quella in cui l'uomo adulto e il fanciullo ammirano i grandi fatti della storia e gli spettacoli della natura. In tal caso abbiamo contrapposte l'una all'altra e, nel tempo stesso, legate insieme di mutuo amore, la coscienza filosofica e la coscienza poetica della vita. Se discorrono insieme dei casi umani, l'adulto, col cercarne le intime ragioni ignote al fanciullo, trova nella conoscenza del vero come un compenso, per quanto inadeguato, alle perdute illusioni del suo spirito; ma se invece essi volgono gli occhi al mare immenso e al ciele stellato, allora il primo intende esser tutto mistero anche per lui, e che egli non ha altro vantaggio sul fanciullo, che quello, non molto invidiabile, d'un pensiero che cerca sempre e non trova mai ciò che possa appagarlo.

Queste e simili interpretazioni dell' infanzia aveva già fatte l'Hugo in tutta la sua poesia anteriore all'esilio; e molte altre non meno belle ne fece in ciò che scrisse o pubblicò lontano dal suo paese, e soprattutto nelle « Contemplations », dove torna spesso col pensiero ai bambini. Talvolta ne ammira il gruppo e lo ritrae con tutta l'evidenza della pittura. Tal altra sa trasformarsi nella nonna e nella vecchia balia che coi loro racconti fanno stare

a bocca aperta i fanciulli. Non sarebbe facile trovare in altri moderni dipinture che potessero gareggiare con queste, dove il poeta ritrasse l'innocenza, la grazia, le attrattive dell'infanzia, e nel tempo stesso la tenerezza e le ineffabili illusioni di un cuore materno.

E ne diede, fra gli altri, un esempio insigne nel componimento « Le revenant ». Quivi racconta il caso della donna di Blois, la quale, perduto l'unico suo fanciullo di tre anni, rimase come solitaria nella stessa famiglia e muta e quasi fuori di se medesima. Passano i giorni, le settimane, i mesi, ed ella è sempre a quel modo. Sentesi poi madre una seconda volta, ed ella, nel fatto stesso che avrebbe dovuto mutare in gioia la sua pena, trova nuova cagione di pena:

> Elle pâlit. — Quel est cet étranger? dit-elle.
> Puis elle cria, sombre et tombant à genoux:
> — Non, non, je ne veux pas! non! tu serais jaloux!
> O mon doux endormi, toi que la terre glace,
> Tu dirais: On m'oublie; un autre a pris ma place;
> Ma mère l'aime, et rit; elle le trouve beau,
> Elle l'embrasse, et, moi, je suis dans mon tombeau!
> Non, non!

Nasce il nuovo bambino; il padre n'è lieto senza fine; ma la donna pensa al piccolo morto che giaceva nel sepolcro, solo, senza la sua mamma;

sempre a quello, sempre a quello, finchè un bel giorno:

Elle entendit, avec une voix bien connue,
Le nouveau-né parler dans l'ombre entre ses bras.
Et tout bas murmurer: C'est moi. Ne le dis pas.

Le memorie poi della propria fanciullezza fanno sì che il poeta intenda meglio che mai i suoi bambini, e accrescono vita e bellezza a tutte le scene ch'egli ci offre alla vista. Fanciullo ancora, aveva sentito ragionar suo padre intorno ai meravigliosi avvenimenti contemporanei. In uno di quei discorsi gli era stato chiarito, per via d'immagini, perchè, in mezzo agli applausi e allo strepito di popolo immenso, Napoleone (qual egli ai suoi sette anni lo avea veduto in una festa al Pantheon) stesse silenzioso e impassibile come un dio di Bronzo. Ma, divenuto ora padre egli stesso, risponde alle interrogazioni dei suoi figliuoli e ne soddisfa la curiosità, appunto come il suo genitore aveva fatto con lui. In tal modo, tra il padre e il figlio, tra l'adulto e il bambino, c'è una mirabile continuità storica e ideale, e i due pensieri e le due coscienze, così diverse, s'interpretano a vicenda.

III.

È da osservare, inoltre, che nelle poesie di cui abbiamo parlato finora, prese nel loro complesso, sono rappresentate tre generazioni di una stessa famiglia: l'Hugo, suo padre, e i suoi bambini. Egli stesso n'è come il centro, intorno a cui si aggruppano il passato e il presente, le reminiscenze e le speranze, e tutte le immaginazioni che vengono dalle une e dalle altre. Tornato poi dall'esilio e già vecchio, non era ancor morta in lui quella virtù che gli aveva fatto derivare dall'infanzia tanta e sì nuova ricchezza di pensieri e di fantasmi. E ce n'è chiara prova il libro appunto da cui ho tratto cagione a ragionare di lui. Ecco perchè dissi poco avanti esser questo libro come la conclusione di un poema, del quale parecchie altre opere dell'autore contengono parti e frammenti più o meno notevoli. E soggiungo che, se in quelle sono rappresentate tre generazioni, qui ne vediamo inoltre una quarta, ch'è dei nipoti del poeta medesimo, Giorgio e Giovanna, figliuoli del povero Carlo.

La ragione ond'egli, già avo, se ne con-

sidera come lo stesso padre, è sommamente dolorosa, ma feconda nel tempo stesso di nuova tenerezza. E come prima, così ora, egli segue ad essere il centro della rappresentazione, e con effetti sempre più grandi. Eccone un esempio:

Ils jasent. Parlent-ils? Oui, comme la fleur parle
A la source des bois; comme leur père Charle
Enfant, parlait jadis à leur tante Dédé;
Comme je vous parlais, de soleil inondé,
O mes frères, au temps où mon père, jeune homme,
Nous regardait jouer dans la caserne, à Rome,
A cheval sur sa grande épée, et tout petits [1].

Il concetto supremo dell'opera consiste in ciò, che l'infanzia è l'innocenza, la santità stessa, il contrario di quanto il mondo ha di corrotto e di triste; e che da essa ci vengono non pur gli affetti più teneri e più gentili, ma ancor quelli che maggiormente sublimano la natura umana e l'aiutano a compiere i suoi alti destini. Tale concetto, già chiaro nei poemi anteriori, splende in questo, più luminoso che mai, e informa di sè o congiunge a sè ogni altro ordine di sentimenti più delicati: l'amore all'arte, ai campi, alla scienza, alla patria, a

---

[1]) *L'Art d'être grand-père:* I. *A Guernesey.* — *Georges et Jeanne* (VI).

tutta l'umana famiglia. Il bambino è come un ideale vivente che ridesta negli adulti la fede nelle grandi cose e quella virtù che spesso viene lor meno nelle lotte quotidiane della vita.

Ed ecco perchè in questo libro c'è l'amore e l'odio; la ninna nanna e il grido di guerra; il paesaggio misto di luce e ombra, che invita lo spirito a pensieri contemplativi, e il quadro storico, che lo trasporta dove più ferve la battaglia. Uno dei migliori componimenti è intitolato « L'épopée du lion ». Si tratta di un leone che s'è portato nella sua tana il bambino di un re. Poichè gli uomini avevano ucciso la leonessa sua madre, egli non sente compassione alcuna per quel re che ha perduto ogni pace. Un cavaliere viene a intimargli la restituzione del fanciullo, ed egli lo abbatte. Si presenta poi un eremita, sperando di muoverlo a pietà, ed egli lo respinge con disprezzo. All'ultimo il feroce leone va lui stesso alla città, donde fugge la Corte con tutto il popolo, e, penetrato nella reggia deserta, era già sul punto di mangiarsi quel bambino che avea quivi riportato, quando gli venne vista un'altra bambina, lasciata colà sola dai genitori fuggenti. La quale riconosce tosto il fratello, lo chiama, e, guardando senza paura alcuna quel

leone che avrebbe atterriti gli stessi giganti, lo minaccia col piccolo dito.

Alors, près du berceau de soie et de dentelle,
Le grand lion posa son frère devant elle,
Comme eût fait une mère en abaissant les bras,
Et lui dit: Le voici. Là! ne te fâche pas! [1])

Cotesta leggenda è come la forma fantastica dell'idea che governa tutte le parti di questa concezione. Direbbesi che il leone adombri Victor Hugo stesso, che scrolla indomito il capo innanzi a tutte le sovranità fondate sulla frode e sulla violenza, ma s'inchina al fanciullo, riconoscendo

La souveraineté des choses innocentes [2]);

che combatte contro i Cesari e i Pontefici del mondo, ma è vinto alla sua volta da un bambino:

Et me voilà vaincu par un petit enfant [3]).

L'intendimento con cui presi a dire di questo libro non richiede che ne faccia larga disamina come opera d'arte. Mi restringerò

---

[1]) Op. cit.: XIII. *L'épopée du lion.* — *L'aurore* (IV).
[2]) Op. cit.: I. *A Guernesey.* — *L'exilé satisfait* (II).
[3]) Op. cit.: ib. — *Victor, sed victus* (IV).

dunque a poche osservazioni. Quando il poeta si contenta di ciò che la natura spontanea gli porge e non ascolta che il linguaggio schietto delle cose, allora compie tali dipinture, che sarebbe difficile trovarne di più belle presso altri grandi poeti moderni. Ma quando, al contrario, cerca negli atti dell' infanzia significati nuovi ed oltre ogni credere profondi, in tal caso finisce talvolta col sostituire alla interpretazione sincera della realtà una certa speculazione fantastica che va lungi dal suo vero e proprio soggetto. Rimane egli allora inferiore a se medesimo; e noi, anche in mezzo alla luce e alle armonie, ond' è sempre ricchissimo, avvertiamo la scarsa e artificiata relazione fra le immagini e la realtà, fra l' affetto vero del padre e l' ambizione dell' idealista. Ciò gl' interviene, per esempio, là dove, dopo aver mostrato come Giovanna parli, soggiunge:

> Elle envoie à la mer qui gronde, au bois sonore,
> A la nuée, aux fleurs, aux nids, au firmament,
> A l' immense nature un doux gazouillement [1]).

Così ancora quando, sentito che la madre dice dei suoi sempre incontentabili bambini:

---

[1]) Op. cit.: I. *A Guernesey. — Jeanne fait son entrée* (III).

« Les voilà maintenant qui réclament la lune! »,
seguita:

Pourquoi pas? Le néant des géants m'importune;
Moi j'admire, ébloui, la grandeur des petits.
Ah! l'âme des enfants a de forts appétits,
Certe, et je suis pensif devant cette gourmande
Qui voit un univers dans l'ombre, et le demande [1]).

In questi e simili esempi egli oltrepassa, al mio giudizio, non solo i termini della verità effettiva, che pure era qui tanto poetica per se stessa, ma ancor quelli della idealità, la quale non contradice mai, chi ben la intenda, alle intime ragioni della prima. Certo, l'oggetto ammirato diviene come trasparente per il poeta, che sempre vede di là cose che gli altri non vedono. Il bello consiste anzi nella visione di quelle cose; ma ciò che ad esse aggiungono l'audacia del pensiero o la brama eccessiva d'idealizzare, non è più vera poesia. Or l'attribuire al bambino facoltà e virtù che sovrastano di gran lunga quelle del pensatore e del poeta stesso, il ravvisarne i segni e gli effetti là dove soprattutto era da ammirare la grazia, la semplicità e altri simili caratteri dell'infanzia, è cosa che eccede i termini della vera illusione poetica; la quale è sempre in-

[1]) Op. cit.: III. *La lune.* — *Oh! comme ils sont goulus! dit la mère parfois* (IV).

volontaria, e cessa di esser vera o diviene assai men bella quando acquista troppa consapevolezza di se medesima. Di queste relazioni poco spontanee e di questi artificiali ravvicinamenti abbiamo i più numerosi esempi in quella parte dell'opera che s'intitola « Le poème du Jardin des plantes ». Quivi, dinanzi ai fanciulli che ammirano le belve, giunge il poeta a esagerazioni come questa:

> ....Et qui pourrait comprendre, ô firmament,
> Ce que le bégaiement dit au rugissement? [1])

Perchè poi si veda ancor più chiaro in che consista il suo difetto, pongasi mente a quegli altri componimenti intitolati « Jeanne endormie », « Les griffonnages de l'écolier », la « Cicatrice », « Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir ». Qui l'infanzia non è posta di fronte a cose immense, universali, e non costretta a sciogliere problemi che eccedono l'umano intelletto; ma è rappresentata accanto al vecchio nonno che ascolta ciò che la natura in essa veramente detta, e che, queste voci ascoltando, s'ispira e si abbandona al flutto delle illusioni più involontarie e perciò più poetiche insieme.

---

[1]) Op. cit.: IV. *Le poème du Jardin des plantes.* — *C'est une émotion étrange pour mon âme* (VIII).

IV.

Il giudizio intorno a questo libro e a quanto altro Victor Hugo ha scritto dell'infanzia sarebbe veramente compiuto, quando tutto ciò si comparasse alla miglior poesia che sullo stesso argomento hanno le letterature moderne. Io mi restringo a ricordar l'esempio del solo Wordsworth, il quale è anche lo scrittore che per alcuni rispetti si avvicina più che altri al grande Francese; e che lo ha preceduto non pure in questo, ma in certi modi particolari di ammirare ed esprimere il sentimento della natura. Per entro la sua poesia egli fa spirar le fresche e vivide aure dei campi e quel nuovo sentimento di gioventù onde siamo compresi, anche se non più giovani, percorrendo i laghi e salendo sugli alti monti. E un sentimento della stessa specie sveglia nei nostri petti quando ritrae la fanciullezza, sia negli altri e presente ai suoi occhi, sia in se medesimo per entro le reminiscenze dei suoi primi anni. Negli atti e nelle parole dei fanciulli sente come una virtù che affina e nobilita insieme lo spirito di chi sappia intenderli.

E poi, oltre all'averne toccato in altri luoghi, consacrò a siffatta materia un intero

ordine di componimenti che tutti insieme fanno come un inno alla infanzia [1]). I più di quelli sono brevissimi, talvolta di pochi versi: un raccontino, la dipintura di un atto, la interpretazione di una parola. Piccole cose lucenti, in cui pur si vedono riflesse immagini divine e segni di cose celesti che trasportano il pensiero lontano lontano per le vie dell'infinito. Delicatissimi sono i pochi versi ad una farfalla (« To a Butterfly »), la cui vista risuscita in lui le immagini dei suoi primi anni e di una sorellina, la quale, se davano insieme la caccia a quegli splendidi animaletti, temeva poi non avesse a scuotere la polvere delle loro ali dorate! E quanti altri teneri sentimenti, quanta gentilezza di affetti in quella stessa bambina, allora educatrice inconscia, e poi ispiratrice del memore poeta!

Una singolare immagine d'infanzia ci porgono quegli altri versi « We are seven ». Queste parole appunto diceva una bambina, la quale, dopo aver narrato come due dei sette, tra fratelli e sorelle, che le facevan compagnia, fossero morti, ripeteva ancora: « Noi

---

1) *The select poetical works of* WILLIAM WORDSWORTH. Leipzig, 1864; vol. I, pag. 40 sgg., *Poems referring to the period of childhood.*

siamo sette »; nè al poeta riuscì di persuaderla che non potessero essere più tanti, perduti quei due cari. Ah, una bambina che cosa poteva intendersi di morte? E poi, che differenza era tra i due che riposavano accanto alla casetta materna, sotto le zolle verdi, e lei che seguitava a saltellare su quelle, credendo di sollazzarsi con essi, come fossero ancor vivi? In cotesti ultimi esempi è la vera e propria maniera del Wordsworth; il quale sa pure levarsi talvolta alle maggiori altezze da cui il pensiero possa guardare e ritrarre le cose dell'infanzia; e ce ne diede un esempio insigne quanto altro mai nella lunga ode intitolata « Intimations of immortality from recollections of early childhood » [1].

Qui lo spirito, quasi sgomentato da principio a vedere il mondo così meno ridente di quello che gli era parso nell'età sua prima, si rialza poi per virtù delle medesime reminiscenze infantili, e padroneggia di nuovo se stesso e la natura, forte insieme delle antiche immaginazioni e della novella virtù che gli veniva dalla dottrina e dalla esperienza. E con qual maestoso ardimento librasi in quegli spazi dell'infinito, dove la nostra mente per poco

---

[1]) Op. cit., vol. II, pag. 391 sgg.

non si spaura! Ma, come notavo dianzi, la maniera più conforme all'ingegno all'indole del poeta è quella prima, che ha più del descrittivo che del contemplativo, e che, ritraendo la realtà immediata, lascia che ne guizzino lampi e splendori e suoni fuggitivi. Potrebbe per certi rispetti dirsi che la poesia del Wordsworth su questo argomento sia come una sola parte dei molteplici elementi ond'è formata l'epopea dell'infanzia presso Victor Hugo.

Il quale è certamente fra tutti i moderni lo scrittore che abbia più arricchito e meglio fecondato quella materia. Egli v'introdusse in particolare la storia: quella di se stesso, della patria e perfino di tutti i popoli. Per tal modo, l'infanzia è nei suoi poemi collegata con la visione dei paesi lontani e vicini, dei monti, dei mari e delle innumerevoli bellezze di natura, da lui ammirate nei suoi viaggi: Besanzone, Blois, la Loira errante, Valenza, la Castiglia, l'Aragona, il Guadalquivir che serpeggiando ci s'invola allo sguardo; e poi Firenze, Roma sempre viva nel fondo delle sue tombe, Napoli sulle cui rive splende e olezza eterna la primavera, e il Vesuvio che, circondato da tanta festa, gitta in mezzo ai fiori il suo pennacchio sanguinoso! E anche collegate con l'infanzia sono le memorie delle tante cose

grandi che la Francia ha fatte, e di quei suoi, come direbbe il Monti, sublimi scotimenti che si propagano irresistibili per tutto il mondo. Or qual è quella moderna poesia francese, la quale pareggi questa, ch'è pur consacrata ai fanciulli, nel ritrarre tali memorie e nel congiungerle coi sospiri che la Senna brama, e con le più alte idee che oggi affatichino gli intelletti umani?

V.

Sono dunque morti gl'ideali? Per una risposta negativa, oltre a ciò che, se non m'inganno, potrebbe inferirsi dalle cose già dette, varrebbero anche parecchie altre avvertenze che oramai qui non sarebbero opportune. Aggiungerò solo questo, che la mediocrità o la povertà delle innumerevoli opere d'arte che vengono ogni giorno alla luce, non tanto si dovrebbero spiegare con quella supposta morte, quanto con l'insufficienza dei loro autori medesimi. Gli artisti veri non sono stati mai numerosi, nemmeno ai tempi che sogliamo ammirare come i più favorevoli alle opere dell'immaginazione; e anche allora è stata sempre grande, per non dire infinita, la schiera

degli autori più o meno simili a quelli la cui mediocrità o dappocaggine si suole ai dì nostri spiegare al modo che abbiamo avvertito. La storia di ogni paese ce ne porge ampie testimonianze.

Oggi poi il fatto prende proporzioni più vaste per quella concorrenza che, come in tutti gli altri ordini del pensiero e dell'azione, si fa sentire anche nell'arte, dove pure ebbe sempre meno fortuna. Da una parte le necessità e le malinconie della vita, sempre più dure e crudeli, fanno maggiormente sentire il bisogno di quei soccorsi e conforti dell'arte, che sono dei più efficaci che il mondo abbia; dall'altra quell'ineluttabil legge di natura, per cui i poeti e gli artisti veri non saranno mai molti. Non potenza di progresso e non onnipotenza di democrazia abbatteranno mai cotesto privilegio. E per quanto possa crescere ogni giorno il numero di coloro che dalla poesia traggono diletto ineffabile, pure saran sempre relativamente pochi quelli che con nuove e insigni opere di arte riusciranno ad accrescere i più nobili godimenti umani.

Poi, altro è il cercare se la poesia, in un futuro più o meno prossimo, abbia a venir meno per le ragioni che uomini di molto valore hanno in vari tempi addotte, altro se essa

sia già morta o moribonda ai dì nostri. Chi volesse, come pur potrebbe, prescindere dalla prima e assai più ardua quistione e starsi modestamente contento a sciogliere la seconda, finirebbe, secondo ogni probabilità, col persuadersi che la poesia, nell'ultimo periodo della storia moderna, ha fatte più egregie prove che non in quello che immediatamente lo precede. Stretta di nuovi e più forti vincoli col pensiero e colla coscienza, essa è ridivenuta, potente sui cuori, eccitatrice di affetti generosi e promettitrice di aiuto nelle lotte più terribili della vita.

Uno degli antesignani di cotesta poesia è certamente Victor Hugo, conservatosi giovane di mente e di animo sino agli ultimi suoi anni. E fra tutti i numerosi esempi che di lui potremmo citare nel presente proposito, notevolissimo è per l'appunto il poema intorno all'infanzia, col quale egli vestì di nuova luce un ordine di pensieri e di affetti che, nati con l'uomo, non finiranno se non con l'uomo. Or se tante delle cose che dovevano morire nella vita, durano tuttavia eterne nell'arte, chi potrebbe mai dire quando cesserà di esser fecondo di nuove ispirazioni e nuove immagini tutto ciò che nella vita non muore mai? E la stessa eternità ideale di cose morte effettivamente da

secoli, che altro significa se non che, almeno sino ai nostri giorni, la capacità di sentirne il pregio, cioè il sentimento della poesia, non è venuto meno negli uomini?

I Brani inediti dei Promessi Sposi.

Questi « Brani inediti », pubblicati ultimamente da G. Sforza, mi hanno fatto ritornar col pensiero a quell'arte manzoniana che, quanto ai limiti ch'essa doveva aver trovati nella fede, paragonai all'arte di altri poeti moderni, nelle cui opere è manifesta l'efficacia delle rispettive credenze religiose. Fra l'altro, dicevo:

« Quella passione che per le anime gentili è la più pericolosa a essere descritta, la vediamo o esclusa del tutto o coperta di veli: l'amore nei due promessi sposi non è guari dissimile dall'affetto fraterno. Dove l'errore cominciava a mutarsi in colpa, troviamo non che veli, ma fitte tenebre; si comprende per congettura, ma non si vedono poi le cose vive e mobili sulla scena. Così, quando siamo al punto che Egidio rivolge il discorso a Gertrude, il poeta dice solo: « La sventurata ri-

spose »; e tutto finisce là dove forse altri scrittori avrebbero creduto cominciasse il meglio e l'arte potesse far le sue maggiori prove » [1]).

Ora in questa antica opinione mi confermano oggi quelli fra i « Brani inediti » (e sono i più importanti) che si riferiscono alla Monaca di Monza e quegli altri, in generale, da cui ci è anche facile intendere le relazioni tra la religione e l'arte nell'opera manzoniana. Ed ecco perchè, ristampando oggi per la quarta volta il saggio sul Bunyan, ho riprodotte quelle mie parole senza mutarci nulla, e anzi con fede cresciuta nella verità del loro concetto.

Vorrei, ma mi astengo di entrar qui di nuovo nell'argomento, tanto più che non solo di questo punto, ma anche del valore che per altri rispetti possano avere i « Brani inediti », intendo scrivere in una prossima e migliore occasione. Qui mi restringo, dunque, ad una sola avvertenza, ed è: che tutto ciò che il Manzoni volle stralciare dalla storia di Gertrude dimostra com'egli, nella rappresentazione dell'amore e delle passioni in generale, sarebbe andato anche più in là che non fece, se il suo sentimento religioso non glielo avesse impedito: dimostra evidenti in lui quelle facoltà

---

[1]) A pag. 58 del presente volume.

e attitudini che troppo spesso gli sono state negate o non sufficientemente riconosciute. Non già che qui egli non potesse avere anche ubbidito a quel « fren dell'arte », cui Dante stesso, come ogni altro poeta sommo, non ripugnò di ubbidire; e sarebbe anzi assurdo il non ammettere l'efficacia, più o men grande, che ci abbia potuto avere la sua ragion poetica; tanto più che con questa, meglio che altrimenti, ci possiamo spiegare la soppressione della maggior parte degli altri brani [1]).

Ma nell'episodio di Gertrude le soppressioni hanno una così diretta e certa corrispondenza coi criteri etici dell'autore, con l'applicazione ch'egli ne fece nello stesso romanzo e, si potrebbe dire, in tutti gli altri suoi scritti, ch'esse non lasciano nessun dubbio sulla vera, o, almeno, sulla precipua cagione onde furono fatte. È innegabile che, nonostante qualche parte non buona, quei « Brani » soppressi avrebbero arricchito di nuovi pregi tutto l'episodio; innegabile che la loro eliminazione, oltre a privarlo di tali pregi, lo fa incompiuto e alquanto oscuro in alcuni suoi luoghi. Ma già di

---

[1]) Mi piace di citare in questo proposito il bel lavoro del prof. Fedele Romani: *La prima minuta dei « Promessi Sposi »*, Firenze, Stab. Tip. Aldino, 1905.

codesti effetti ha discorso con gran ricchezza e vigoria di argomenti Vincenzo Morello, dal quale però dissento in alcune delle conclusioni generali, a cui gli è parso di poter giungere [1]). E anche di ciò spero di poter dire altrove. Qui non volevo altro, in sostanza, che additare l'incomparabile testimonianza che i nuovi documenti porgono in favore di un'opinione, la quale, benchè partecipata da molti e assai più autorevoli di me, poteva pur sembrare da me sostenuta con soverchio ardimento, almeno là dove i limiti dalla fede imposti al Manzoni, paragonavo a quelli che due grandi autori inglesi del secolo XVII trovarono nel puritanismo.

Ora, per ciò che riguarda il Milton (e quindi, potrei aggiungere, per più rispetti, anche il Bunyan) m'era più che sufficiente l'approvazione del Gladstone, il quale mi aveva fatto l'onore di rimettersene espressamente alle cose da me dette [2]). E quanto al Manzoni, la cui arte in relazione con la fede religiosa avevo giudicato con quegli stessi criteri, mi è di gran conforto, come dicevo, la testimonianza

---

[1]) *Tribuna:* numero del 5 novembre 1904.

[2]) *Gleanings of Past Years*, London 1879, Vol. II, pag. 177.

dei « Brani inediti ». Difatti, quale prova più evidente della potenza, e quasi della tirannia della fede, che quella di avere essa costretto il poeta a disfare il fatto, e a ripassare quei confini pur con tante cautele e riserve oltrepassati?

APPENDICE II.

Della trasformazione di Satana in serpente.

I.

In proposito di tale trasformazione, descritta nel « Paradiso Perduto », accennai all'esempio ovidiano seguíto dal poeta inglese; ma ora quell'accenno non mi sembra più sufficiente a chiarire appieno tutta quella scena famosa del suo poema. Voglio dunque ritornarci un po' sopra, tanto più ch' essa scena è uno dei molti suoi luoghi dove il Milton volle trarre insieme profitto dalla mitologia classica e dalla Bibbia: maniera in lui consueta e da cui procedono alcune fra le più notevoli qualità dell' arte sua. Dunque, poche altre brevi osservazioni.

Primamente, non basta che della favola ovidiana di Cadmo si citi, come pur sogliono

fare i commentatori a me noti, quel solo brano di cui il Milton più manifestamente si valse; occorrerebbe, invece, che pur delle altre parti della citata favola si tenesse il debito conto. Ed ecco, secondo me, in qual modo.

Narra il poeta latino come Cadmo, nel primo e più felice tempo di sua vita, abbattesse per vendetta quel serpente sacro, da cui erano stati uccisi i suoi compagni, e come poi, guardandone l'immane corpo, sentisse una misteriosa voce che gli gridava:

Quid Agenore nate, peremptum
Serpentem spectas? et tu spectabere serpens [1]).

Molto tempo dopo, l'eroe, già oppresso dagli anni e dalle cure, lasciò la sua Tebe; ed era giunto ai confini illirici, quando, assalito più fortemente che mai dal rimorso dell'ucciso serpente, ebbe ad esclamare:

Quem si cura Deûm tam certa vindicat ira,
Ipse precor serpens in longam porrigar alvum [2]).

Ed ecco alla sua preghiera seguire immediatamente l'esecuzione della sentenza che già da un pezzo gli pendeva sul capo. Ma qui

---

1) *Met.* III, 97-8.
2) Ibid. IV, 577-8.

è necessario al mio fine che io citi tutto questo luogo della narrazione ovidiana:

Dixit: et, ut serpens, in longam tenditur alvum,
Durataeque cuti squamas increscere sentit,
Nigraque caeruleis variari corpora guttis:
In pectùsque cadit pronus: commissaque in unum
Paulatim tereti sinuantur acumine crura.
Brachia iam restant: quae restant, brachia tendit;
Et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora,
Accede, o coniux, accede, miserrima, dixit;
Dumque aliquid superest de me, me tange, manumque
Accipe, dum manus est, dum non totum occupat anguis.
Ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente
In partes est fissa duas: nec verba volenti
Sufficiunt; quotiesque aliquos parat edere questus,
Sibilat: hanc illi vocem natura relinquit [1]).

Or questo luogo per l'appunto il Milton seppe far suo con quell'arte, in cui fu sommo, di trasformare le materie e le immagini altrui, secondo che gli paresse più conveniente ai propri disegni. E anche le sue parole ricorderò testualmente, perchè il loro confronto immediato con quelle di Ovidio gioverà più di qualsiasi commento a chiarirci questa parte della sua poetica:

So having said . . . .
His visage drawn he left the sharp and spare;
His arms clung to his ribs; his legs entwining

---

1) *Met.* IV, 578 e sgg.

Each other, till supplanted down he fell
A monstrous serpent, on his belly prone,
Reluctant; but in vain! a greater Power
Now rul'd him . . . .
He vould have spoke,
But hiss for hiss return'd with forked tongue
To forked tongue [1])

Mostrato come il poeta inglese facesse sua una parte della narrazione ovidiana, continuerò a riassumer questa dal punto in cui l'abbiamo lasciata. Alla vista, dunque, dell'improvvisa trasmutazione di Cadmo, e a sentir quelle sue così pietose parole, la infelice consorte, deprecandone invano il terribile destino, prega i Celesti che anche lei vogliano convertire nello stesso serpente:

Nuda manu feriens exclamat pectora coniux:
Cadme, mane: teque his, infelix, exue monstris.
Cadme, quid hoc? ubi pes? ubi sunt humerique manusque?
Et color et facies et, dum loquor, omnia? cur non
Me quoque, coelestes, in eamdem vertitis anguem [2]).

E la povera Ermione è così esaudita, che, mentre Cadmo si sforza di abbracciarla come può, anch'ella si trasmuta: ed ecco marito e moglie che « iunctoque volumine serpunt [3]) ».

---

[1]) *Par. Lost*, X, 504 e sgg.
[2]) *Met.* IV, 592 e sgg.
[3]) Ibid., 602.

E poichè da ciò si potrebbe concludere che la trasformazione dell'una fosse stata come un effetto della trasformazione dell'altra, così è ancor molto probabile che pur questa parte della favola antica, più che altri esempi classici della stessa natura, sia stata presente al Milton e gli abbia suggerito la maniera di far sì che da una prima trasformazione ne derivasse immediatamente una seconda. Certo questa maniera egli tenne là dove immaginò che gli spiriti infernali, accampati fuori della reggia, vedendo i loro compagni mutati in serpenti, si trasformassero come quelli:

> The saw, but other sight instead, a crowd
> Of ugly serpents! horror on them fell,
> And horrid sympathy; for, what they saw,
> They felt themselves now changing . . . [1])

Veramente il Milton aveva detto prima che a tal pena erano stati condannati anch'essi, perchè seguaci di Satana nella ribellione [2]); tuttavia, come causa del loro comune destino, non cessa di parerci molto più efficace, almeno drammaticamente, quella «simpatia» onde, per opera dello stesso autore, li vediamo vinti gli uni per gli altri. Or presso il poeta latino, Er-

[1]) *Par. Lost*, X, 538 e sgg.
[2]) Ibid, 520.

mione, come si è visto, bramò di partecipare alla misera sorte di Cadmo; e la sua stessa preghiera (che sembrerebbe diversificare maggiormente questo dal racconto miltoniano) è suggerita, chi ben guardi, da un sentimento non dissimile nei due racconti. E certamente poi, nell'uno come nell'altro, fra le due successive trasformazioni corre una relazione della stessa natura.

II.

Voglio notar qui un altro fatto, anch'esso non privo di curiosità letteraria. Il Milton, nel suo canto IX aveva accennato a quella medesima narrazione ovidiana che nel X, come abbiamo visto, imitò così largamente. Egli aveva detto, cioè, che il serpente in cui Satana sedusse Eva era assai più bello di altri serpenti famosi e di quello stesso in cui si trasformarono Cadmo e sua moglie. E così dicendo, anteponeva espressamente la propria dipintura a quella del poeta latino: maniera, del resto, non insueta in lui e in altri moderni, seguaci, discepoli e pur qualche volta emuli e vittoriosi degli antichi. Tuttavia, nello stesso canto IX, anzi in ciò che immediatamente precede questo confronto a suo vantag-

gio, egli aveva imitato quella medesima favola ovidiana del sacro serpente ucciso da Cadmo. E anche qui giova citare le stesse parole dei due poeti. Ecco quelle di Ovidio:

Hoc conditus antro
Martius anguis erat, cristis praesignis et auro:
Igne micant oculi, corpus tumet omne veneno
Tresque vibrant linguae, triplici stant ordine dentes.
Quem postquam Tyria lucum de gente profecti
Infausto tetigere gradu, demissaque in undas
Urna dedit sonitum, longum caput extulit antro
Caeruleus serpens, horrendaque sibila misit.
Ille volubilibus squamosos nexibus orbes
Torquet et immensos saltu sinuatur in arcus;
Ac media plus parte leves erectus in auras
Despicit omne nemus [1]).

E il poeta inglese, togliendone ciò che meglio si confaceva al suo fine e traendo nuove immagini anche dal proprio soggetto, scriveva:

And toward Eve,
Adress'd his way; not with indented wave,
Prone on the ground, as since; but on his rear,
Circular base of rising folds, that tower'd
Fold above fold, a surging maze; his head
Crested aloft, and carbuncle his eyes
With burnish'd neck of verdant gold, erect
Amidst his circling spires, that on the grass
Floated redundant [2])

---

1) *Met.* III, 32 e segg.
2) *Par. Lost* IX, 499 e segg.

Tutto ciò seguiva, come abbiam visto, nel libro IX del « Paradiso Perduto ». Ora chi confronti questi luoghi con quelli poco avanti citati del libro X, intenderà come il Satana del Milton fosse ovidiano nelle due situazioni più drammatiche di tutta quella epopea, cioè, nella prima e volontaria trasformazione per cui, sedotta Eva, turbò tutti gli ordini del creato, e nella seconda inflittagli da Dio, a punizione di tanto misfatto.

Ma debbo fermarmi ancora un poco a quella prima trasformazione, ch' è il mio vero soggetto. In essa, come i commentatori hanno avvertito, il poeta inglese si valse largamente della favola ovidiana di Cadmo. Ma è pur bene si noti, esser questo uno dei luoghi del « Paradiso Perduto », dove il Milton volle che la cultura pagana, non meno che alla sua poesia, servisse a quei fini religiosi ch' egli aveva nel massimo pregio. Qui, dunque, sentì di aver trovato fra il racconto biblico e l'ovidiano una delle più evidenti corrispondenze ideali che si potessero notare nelle due religioni; corrispondenza che, come tutte le altre dello stesso genere, riusciva, secondo lui, a maggior gloria della fede ebraico-cristiana, da cui era proceduta ogni traccia di verità e di bellezza che splendesse in qualsiasi altra parte della storia

umana. Così, di gran momento dovè sembrargli il fatto, che sopra Cadmo, non meno che sopra Satana, pesasse una sentenza per la quale i due personaggi, ad espiazione del commesso delitto, sarebbero stati cangiati in serpenti. Il delitto era diverso in ciò, che l'uno era stato l' uccisore del serpente sacro, l' altro aveva scelto il serpente a strumento del suo mal volere; pure in amendue i casi rimaneva sempre simile il criterio punitivo, la ragion della pena. Or questa volta il Milton trovava nell'arte pagana una sorgente non solo d'immagini preziose, ma di nuove e non meno preziose ragioni etiche e storiche onde confortare la sua fede religiosa.

Un doppio vantaggio dunque per la catastrofe ch'egli preparava al suo eroe. E forse otteneva intero il suo fine, se non avesse anche voluto che tutto pendesse da quella sua non felice idea di attribuire ai fischi dei serpenti un significato contrario a quello che avevano negli esempi mitologici da lui imitati. Così, in quello di Cadmo il fischio era la espressione degli affetti personali, non mutati e non mutabili per essere egli divenuto serpente; e ciò in piena corrispondenza coi molti altri esempi classici, dove il sentimento della creatura condannata a trasformarsi è sempre espresso con

la voce della creatura in cui quella si trasforma. La prima, pur non potendo mutare di animo, deve mutare di organi: due condizioni da cui nasce, il più delle volte, un contrasto che non è menoma parte della pena. Or il Milton sostituì o, meglio, aggiunse a quello, tutto proprio di tali trasformazioni, un contrasto fra ciò che le creature trasformate, pur con voci e moti non loro, intendevano significare e il nuovo senso e il valor nuovo che coteste voci e cotesti moti dovevano avere per sua propria volontà, cioè per i suoi fini morali e religiosi.

In Cadmo l'antitesi è fra il suo sentimento vero e i segni sensibili che così innaturalmente lo esprimono; mentre nei diavoli miltoniani i segni sensibili, oltre che innaturali, sono tratti, per giunta, a significare il contrario dello stesso sentimento onde hanno origine. In ciò l'arbitrario, il difettoso, anzi, mi sia lecito dire, il falso della catastrofe immaginata dal poeta inglese per il suo protagonista. In cento altri luoghi del suo poema, le tradizioni e le leggende sacre e profane, egli riavviva con quel suo sentimento poetico, più caldo e fecondo che mai alla vista di ogni cosa bella di natura e di arte. Qui, il medesimo sentimento dovè cedere ad un concetto

teologico che, qual si fosse il suo intrinseco valore, non poteva produrre il desiderato effetto poetico.

III.

Nuova luce a questa trasformazione descritta dal Milton e a questi suoi modi di arte potrà venire dal loro confronto, che qui ci si offre spontaneo al pensiero, con le trasformazioni di simil natura che abbiamo nella « Divina Commedia ». Il semplice ricordo che di alcuni versi danteschi hanno fatto i commentatori del poeta inglese, non parmi sufficiente al bisogno. È bene che ci si aggiunga qualche altra avvertenza.

Dunque, come ognun sa, il poeta italiano diceva:

> E vidivi entro terribile stipa
> Di serpenti, e di sì diversa mena,
> Che la memoria il sangue ancor mi scipa [1])

E continuando:

> Più non si vanti Libia con sua rena;
> Ché se chelidri, iaculi, e faree
> Produce, e cencri con anfesibena ecc. [2]);

---

[1]) *Inf.*, XXIV, 82-84.
[2]) Ibid., 85-87.

traeva cagione da quelle sue reminiscenze di Lucano [1]) a rappresentare più vasto o più orrendo che ogni altro lo spettacolo da lui immaginato.

Interrompendo poi la dipintura della più meravigliosa delle sue trasformazioni, esclamava:

> Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio.
> Ché se quello in serpente, e questa in fonte
> Converte poetando, io non lo invidio ecc. [2]).

Egli dunque nelle trasformazioni narrate da due poeti latini (due delle « quattro grand'ombre » incontrate poco avanti nel Limbo [3]) trovò larga materia onde popolare quella sua bolgia e derivarne uno dei più terribili supplizi infernali.

Or non è veramente degno di nota che il Milton, a comporre quella sua ultima scena, traesse non pochi elementi dai due medesimi poeti antichi, di cui si era giovato il poeta italiano? Quanto a Ovidio, egli, come testè abbiamo veduto, se ne giovò per la trasformazione del suo eroe; e quanto a Lucano, volle derivarne immagini per l'ambiente stesso della

---

[1]) *Phars.*, IX, 698 sgg.
[2]) *Inf.*, XXV, 97-99.
[3]) Ibid., IV, 82.

scena infernale. Anzi, in questo secondo caso, si tenne più stretto che mai alla parola del poeta classico: proprio come fece Dante; e così, continuando a narrare, dopo quello di Satana, il trasmutarsi degli altri spiriti maligni, dice:

> dreadful was the din
> Of hissing through the hall, thick-swarming now
> With complicated monsters, head and tail,
> Scorpion and asp, and amphisbaena dire,
> Cerastes horn'd, hydrus, and elops drear,
> And dipsas [1]).

Qui è facile avvertire come, pur non mancando qualche immagine ovidiana, la sostanza è sempre quella tratta dalla « Farsaglia ». Ma dal fatto che il Milton se ne valse allo stesso modo che Dante, non si deve arguire che a ciò egli fosse indotto da quell'esempio medesimo, essendo più giusto che di tale incontro, come degli altri della stessa specie, ci rendiamo ragione con la somiglianza delle condizioni storiche in cui si trovava l'uno e l'altro poeta. Amendue nati e cresciuti all'aprirsi di una grand'era storica, quando gli spiriti più eccelsi anelavano a nuovi e maggiori destini per tutto il genere umano; amendue mossi dall'alto fine di crescere luce e procu-

---

1) *Par. Lost.*, X, 521 sgg.

rare nuovi trionfi, nell' arte non meno che nella storia, alla fede religiosa ond'erano infiammati; amendue più particolarmente bramosi di adornar l'opera propria di quegli elementi della cultura antica, che più conferissero all'evidenza delle loro idee e alla bellezza delle loro immagini; amendue intesi a condurre, fra molte altre dipinture, quella dell'inferno ch'era parte integrale delle loro grandi concezioni poetiche. E quindi, come il loro paradiso, così sparsero anche il loro inferno di classiche reminiscenze, tra cui quelle delle trasformazioni. Se non che per Dante, tali trasformazioni costituivano uno dei molti ordini di supplizi onde il suo abisso è così ricco, laddove per il Milton erano la pena unica.

E non poteva essere altrimenti, chi consideri, che l'inferno del Milton era stato creato poco avanti: un inferno ancor senza anime umane, e quindi, come il suo stesso paradiso, non ancora storico. Ma quanta storia nell'inferno dantesco! Vi era già accolto tutto « il mal dell'universo », nelle sue varie gradazioni e nelle corrispondenti forme di pene. La pena della trasformazione vi è, come tutte le altre, inflitta così da farci intendere tutto il dolore morale e fisico degli spiriti a cui era decretata. Per tal modo il nostro poeta rinnovel-

lava, intensificava e drammatizzava quanto di umano potesse contenersi nelle trasformazioni mitologiche di uomini in serpenti. Ma non fece ricordo insieme di quelle tradizioni bibliche che il Milton credette congiungere con le pagane, per formarne la punizione più conveniente al primo autor di ogni male. A Dante la pena per un tanto colpevole fu suggerita e quasi naturalmente offerta da quell'immenso ordine di colpe e di tormenti, ch'ei si proponeva di rappresentare nel poema sacro e che consisteva nel cumulo delle une e delle altre sulla persona di Lucifero.

Qui è dunque nella sua maggiore abbondanza quell'umanità che scarseggia o manca del tutto nella pena di Satana. Anzi codesta pena, in ciò che per il poeta doveva costituirne l'essenza e in ciò ch'egli sopra tutto intendeva ottenerne, rimase quasi un'astrazione, perchè essa fu piuttosto voluta e sentenziata per un preconcetto fine morale, che non fatta nascere dalla stessa natura delle cose e dalla stessa rappresentazione ch'egli n'era venuto facendo. Purnondimeno l'eroe del poema è un Satana che riesce vittorioso del suo stesso creatore, cioè del suo poeta. Innanzi a tutti coloro che abbiano saputo ammirare la forza, le passioni e le altre incomparabili qualità personali, egli

si svolge e si libera da quelle forme lubriche e da quel fittizio ambiente teatrale di cui, nell' ultima scena, quasi istrione infelice, era stato circondato, e ritorna sublime ed eroico come prima, e forse, a cagione di quello stesso indegno oltraggio, anche più di prima.

INDICE